

Mirta Catalina Vesprini Nasini



BIBLIOTECA U.C.M.



5308329734

**APROXIMACION A LA OBRA PLASTICA
DE UN NEOFIGURATIVO ARGENTINO:
LUIS FELIPE NOE**



R.º T 118

Departamento de Dibujo

Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid

1992

Mirta Catalina Vesprini Nasini

**APROXIMACION A LA OBRA PLASTICA
DE UN NEOFIGURATIVO ARGENTINO:
LUIS FELIPE NOE**

Dirigida por Eduardo Martínez Bonati
Profesor Titular Numerario
de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Complutense de Madrid

Departamento de Dibujo
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

1992

INDICE GENERAL

PREFACIO

BREVE HISTORIA DE LA TESIS	7
INTENCIONES	10
METODOLOGIA	11
DISEÑO Y DIVISION	12
INTRODUCCION	13
PRIMERA PARTE: ESTUDIO TEORICO	20

CAPITULO 1

Etapa inicial de Noé	22
1.1 Entorno y acontecer general	22
1.2 Los orígenes	23
1.3 Primeros contactos con el arte	24
1.4 Una nueva tarea: el periodismo	25

CAPITULO 2

Primer período de la pintura de Noé	28
2.1 Finales de los años 50 y comienzos de los 60	28
2.2 Irrupción del Informalismo	30
2.3 Primera Exposición Individual de Noé	37
2.4 Segunda y Tercera Exposición Individual de Noé	43
2.5 Cuarta Exposición Individual: "Serie Federal"	48

CAPITULO 3

Noé y el grupo “Otra Figuración”	51
3.1 La gestación del grupo	56
3.2 El grupo pretende expandirse	59
3.3 La primera exposición del grupo “Otra Figuración”	60
3.4 Algunas características de las obras expuestas	64

CAPITULO 4

Consagración de Noé y del grupo neofigurativo	75
4.1 Noé y el grupo: 1 ^{er} viaje a Europa	75
4.2 El regreso al país	81
4.3 Segunda exposición del grupo	85
4.4 El grupo expone en el Museo Nacional de Bellas Artes	88
4.5 Premio Di Tella	89

CAPITULO 5

Noé y sus estancias en Estados Unidos	100
5.1 Su primer viaje a New York	100
5.2 Noé realiza las Experiencias Colectivas	105
5.3 Fin del grupo neofigurativo	107
5.4 Noé: Segunda estancia en New York	111
5.5 Cambios vertiginosos en la pintura de Noé (hasta 1966)	115

CAPITULO 6

“Antiestética”: primer libro publicado de Noé	118
6.1 Prólogo	119
6.2 Primera parte. Generalidades sobre el quehacer artístico	120
6.2.1 Capítulo I. El artista: eterno infantil y aprendiz de brujo	120
6.2.2 Capítulo II. El artista como instrumento de la historia	121

6.2.3	Capítulo III. Estética de la Antiestética	122
6.2.4	Capítulo IV. La obra como devenir	122
6.2.5	Capítulo V. La obra en sí misma y otros epifenómenos de la creación artística	123
6.3	Segunda Parte. Ubicación del quehacer artístico actual	124
6.3.1	Capítulo VI. El movimiento permanente	124
6.3.2	Capítulo VII. El proceso contemporáneo	124
6.3.3	Capítulo VIII. La coyuntura actual	127
6.3.4	Capítulo IX. La nacionalidad del arte	128
6.3.5	Capítulo X. El caos como estructura	130
6.4	Apéndice. Carta a Luis Camnitzer y Gabriel Morera	131

CAPITULO 7

Noé: su silencio en la pintura	136
7.1 Crisis y replanteos	136
7.2 El caos con medios más objetivos: espejos	138
7.3 Noé multifacético	139
7.4 Noé regresa a Buenos Aires. Intensa labor	139
7.5 Un nuevo libro publicado: “Una sociedad colonial avanzada”	144
7.6 Noé y sus diversas actividades	148
7.7 Otro libro publicado: “Códice rompecabezas sobre Recontrapoder en cajón desastre”	151
7.8 Noé y su labor docente	154

CAPITULO 8

Noé: el regreso de la pintura	157
8.1 Aproximación a las circunstancias que llevaron al artista a retomar la pintura	157
8.2 Su primera exposición individual, en su regreso a la pintura	158

CAPITULO 9

Noé y su larga estancia en París	167
9.1 Grave situación en Argentina, el pintor se va del país	167
9.2 Noé se radica en París. Incesante actividad	168
9.3 Noé viaja al Amazonas. Impacto y cambios en el artista	175
9.4 Noé y su concepto de la percepción visual	177

CAPITULO 10

Noé y la década de los ochenta	182
10.1 El artista vuelve a salirse del encierro del cuadro	182
10.2 Noé: la pintura y el pensamiento	185
10.3 El grupo “Otra Figuración” participa de la Bienal de San Pablo . . .	189
10.4 Incesante actividad del artista	192
10.5 Noé: Intensa tarea en los últimos tiempos	197

SEGUNDA PARTE: DOCUMENTOS ESCRITOS	204
--	-----

TERCERA PARTE: DOCUMENTOS GRAFICOS	263
--	-----

CUARTA PARTE: CONCLUSIONES	314
--------------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	324
------------------------	-----

PREFACIO

BREVE HISTORIA DE LA TESIS

Mi interés y descubrimiento de Luis Felipe Noé, comenzó en noviembre de 1979, cuando junto con nuestro Profesor de Filosofía del Arte, Ricardo Martín Crosa, visitamos una exposición individual de Noé en la Galería Artemúltiple de Buenos Aires, (dicho profesor lo había mencionado en sus clases como uno de los grandes creadores plásticos de Argentina). El impacto que me causó aquel primer contacto con sus obras quedó como algo imborrable.

Finalizada mi Licenciatura en Bellas Artes, en la especialidad Pintura, en diciembre de 1979, me avoqué a la enseñanza en diversos Institutos como Profesora de Educación Plástica; pero, al mismo tiempo, en abril de 1980, comencé a concurrir al estudio de Aníbal Carreño, otra figura en el panorama plástico argentino, persona de una profunda riqueza humana, allí me sentí libre y trabajé con entusiasmo durante varios años, participando en varias muestras colectivas de pintura, desde 1982.

Simultáneamente, en abril de 1981, el Profesor Ricardo Martín Crosa, junto con su hermana Ana María (pintora) abren un estudio denominado Creatividad Integral y allí estuve asistiendo con particular interés y entusiasmo. El taller era de carácter teórico-práctico, referido a Visión y Lenguaje de las Artes Plásticas, en correlación con análisis estilísticos aplicados a exposiciones diversas, de todo ello guardo momentos deliciosos e inolvidables.

En una de dichas visitas, en 1983, concurrimos a una de las tantas muestras de Noé. Luego asistimos en 1984 a otra exposición. Nuevamente el impacto del color y la furia que emana de las obras de este pintor me dejaron fuertemente impresionada, además estaba él en persona, fue la primera vez que lo veía y me pareció de una gran inteligencia.

Por aquel entonces, yo estaba tramitando una beca ante el Instituto de Cooperación Iberoamericana, para ello me presenté a concurso por antecedentes, y después de transcurridos varios meses, cuando ya casi no me acordaba del asunto, el 31 de julio de

1985, al abrir la puerta de mi departamento me encontré con una nota de la Embajada de España, donde se me comunicaba que me había sido otorgada una beca con una duración de un año académico. Mi alegría no tenía límites, y los preparativos del viaje fueron a un ritmo bastante acelerado. Finalmente, el 26 de septiembre de 1985, con una emoción inenarrable partí de Argentina rumbo a Madrid. Y el 27 de septiembre de 1985 tocaba por primera vez tierra española.

Los primeros contactos fueron con el I.C.I. Alrededor de 1500 latinoamericanos habíamos llegado becados a España, una experiencia imborrable.

Se hizo la convalidación de los estudios argentinos por los españoles ante el Ministerio de Educación y Ciencia de España. Y luego de los trámites correspondientes pude ingresar en la Universidad Complutense de Madrid, en la Facultad de Bellas Artes. Allí realicé los cursos de Doctorado en 1985-1986 y 1986-1987. Cabe aclarar que la beca del I.C.I. me fue renovada en dos oportunidades, permaneciendo en España un total de 3 años (1985-1988).

Aprobados los cursos monográficos de Doctorado, llegó el momento de la Tesis Doctoral, en la cual venía pensando ya desde hacía bastante tiempo. Mis intereses se volcaban hacia un planteamiento casi diría filosófico: el por qué el hombre que quiere ser infinito, que intenta ser eterno, realiza obras de arte de carácter efímero, o con materiales poco perdurables. En una palabra, me atraía desentrañar cuál es el motivo por el que el hombre construye obras que no van a poder ser vistas por mucho público, y tampoco las podrán apreciar las civilizaciones futuras, me refiero a los Happenings, u obras de materiales totalmente perecederos.

Sumado a ello contaba con la dificultad de no hallar un Director de Tesis, pues estaban todos los profesores con exceso de trabajo, el tiempo iba transcurriendo y al entrar en mi tercer año de beca decidí tomar un tema más específico de Argentina, pues debía regresar.

El impacto de aquellas obras de Noé vinieron a mi memoria y con entusiasmo trabajé bastante tiempo en el Proyecto de Tesis Doctoral. Finalmente, cuando ya casi partía para Argentina, pues mi beca tocaba a su fin, el Dr. Andrés Cillero Dolz, aceptó

ser mi Director de Tesis. Con la prisa que es de imaginar, logré inscribir la Tesis en la Facultad.

Regresé a Argentina el 2 de julio de 1988, la emoción era demasiada, habían transcurrido casi tres años desde mi partida. La experiencia europea fue fascinante, los museos, los viajes a diversos países, el contacto con personas de tantos lugares diferentes, etc., todo, me devolvió plena a mi país.

Pasados los primeros momentos de reencuentro con familiares y amigos, la vuelta se hizo durísima, sumada a una terrible situación política, social y económica de Argentina, (hiperinflación, violencia, angustia y pánico en la población), momentos en que cae el gobierno del Dr. Raúl Alfonsín y asume el Dr. Carlos Menem. El panorama era sumamente difícil y lo fue también para mí, atravesé por una profunda crisis personal, que significó el abandono de la Tesis, hasta marzo de 1990, cuando habiendo mejorado notoriamente, me avoqué de nuevo con entusiasmo a ella. Pero, dado el tiempo transcurrido, debí solicitar una prórroga ante la Facultad, la cual por suerte me fue concedida.

Todo el año 1990 y 1991 trabajé intensamente en la investigación mientras ejercía como Profesora de Educación Plástica en un Instituto de Enseñanza Media, y atendía alumnos de Pintura en mi Estudio, habiendo participado en diversas muestras colectivas de Pintura desde 1982 y obteniendo por una parte del jurado actuante una distinción XXI Salón de Artes Plásticas del Magisterio, en 1984.

Cuando regresé a Madrid, a fines de marzo de 1992, hubo que realizar un cambio de Director de Tesis, pues el Dr. D. Andrés Cillero Dolz, por razones de salud, no podía continuar con dicha labor; siendo, entonces, el Dr. D. Eduardo Martínez Bonati, mi nuevo Director de Tesis.

INTENCIONES

Siempre, junto a la parte práctica de la pintura, atrajo mi atención la investigación teórica, particularmente la de Historia del Arte, Filosofía del Arte, las distintas Civilizaciones etc.

Ese hurgar, rastrear, en obras, en libros, el minucioso ir penetrando dentro de una obra artística, analizar sus partes, extraer conclusiones, efectuar reflexiones, establecer nexos, vinculaciones; toda esa íntima trama del investigador (y con mucha más razón si ese estudio es dentro del campo pictórico y cuando el ámbito escogido resulta ser la labor plástica de un creador que uno admira); dicha tarea de investigación se torna apasionante, fatigosa, por momentos, pero siempre entusiasta y de fundamental interés.

En una palabra, la obra pictórica de Luis Felipe Noé goza de mi admiración, me atrae con la misma fuerza que emana de sus obras, pero también me resulta sumamente interesante su faz de teórico, de observador del arte y del mundo, dotado de una lucidez y de una inteligencia muy particular, su tarea no se queda en el ámbito plástico, tornándose así un personaje multifacético.

En síntesis, deseo demostrar mi capacidad investigadora, mediante el análisis de la obra plástica de un auténtico creador argentino en la persona de Luis Felipe Noé.

METODOLOGIA

Respecto al método usado en la aproximación a la obra de Noé, la primera parte se refiere al contacto directo con las obras que Noé tiene en su estudio; la observación, el análisis exhaustivo, el cotejar un período con el otro, el interpretar los diversos elementos del lenguaje plástico: línea, color, espacio, etc.

La segunda parte es la lectura de la bibliografía específica sobre Noé, particularmente material de reciente edición, búsquedas en bibliotecas. A continuación se realizó la lectura de los diversos libros escritos por Noé y publicados. Posteriormente la recopilación de catálogos, artículos, comentarios publicados en periódicos y revistas de Argentina y del exterior; escritos inéditos de Noé, conferencias dadas por el pintor o por críticos o historiadores. Todo esto me obligó a visitar con suma frecuencia el estudio del artista, ya que él, como estudioso apasionado posee un valioso material, que para mí hubiese sido imposible obtener de otro modo, especialmente los artículos aparecidos en periódicos o revistas del extranjero, etc.

En agosto de 1991, se cumplieron 30 años de la primera exposición del grupo "Otra Figuración", del cual Noé formó parte junto a varios pintores, por tal motivo se realizó en el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires, una retrospectiva de todo el grupo, con obras de aquel período (años 60) y otras más actuales. Allí se presentó la ocasión de poder analizar en forma simultánea la obra de los cuatro artistas que constituyeron el mencionado grupo. Establecer semejanzas y diferencias, etc.

Se continuó con la lectura de un cuantioso material recopilado, particularmente el de una Tesis realizada en la Universidad de París IV-La Sorbonne, referida al grupo neofigurativo.

Dicha tesis es de Agnès de Maistre, Le groupe argentin "Deira, Macció, Noé, de la Vega", 1961-1965, ou la figuration eclectique. Mémoire de Maîtrise sous la direction de Monsieur Bruno Foucart, Université de París IV-La Sorbonne, Institut d'Art et d'Archéologie. Octobre 1987.

Por último, se hizo un estudio de las obras conservadas en museos y galerías de arte.

DISEÑO Y DIVISION

Al no estar ya vigentes las normas referidas a los formatos, márgenes, paginación, etc., que antes determinaban el aspecto visual de las Tesis, he preferido elegir el formato de DIN A-4 y una caja de escritura con márgenes suficientemente amplios como para permitir las anotaciones críticas.

La paginación, desde el principio, sin excepciones, está ordenada con números arábigos.

La Tesis ha sido dividida en cuatro partes:

- La primera es el estudio teórico propiamente dicho.
- La segunda contiene la documentación escrita.
- La tercera posee la documentación gráfica.
- La cuarta contiene las conclusiones. Al final, la bibliografía.

La primera parte está subdividida en capítulos.

Las notas a pie de página están colocadas al final de cada capítulo, escritas a un espacio y medio.

INTRODUCCION

En esta introducción se pretende trazar algunas líneas básicas de la plástica argentina hasta la década del 60, momento en que empieza la actuación pictórica de Luis Felipe Noé.

Se puede iniciar este rápido recorrido, hacia la tercera década del siglo XIX, tiempos en que comienza la labor de los primeros pintores nativos. Todo lo anterior tiene, particularmente, un valor documental, histórico, de testimonio. Los viajeros y artistas extranjeros, muchas veces, miraron como exótico todo aquello, describieron escenas y costumbres nativas sin llegar a echar raíces en suelo argentino, ni sentirse inmersos en su ambiente.

Después de 1852 se había despejado cruelmente la Pampa, para instalar todo lo europeo; aunque se sabía que eliminar al gaucho era matar las raíces, la tradición, pero se lo consideró necesario para que Argentina progresara.

El copiar y trasplantar lo europeo es una característica esencialmente argentina y que estaba latente en todo lo que se emprendía, no sólo en el ámbito artístico. La meta era ser europeo de cualquier manera y cuanto antes.

“... no existe ninguna preocupación por la adecuación, sino por el trasplante directo”.(1)

La burguesía de Buenos Aires admiraba las obras europeas. Esta admiración se mantuvo siempre en Argentina, primordialmente durante todo el siglo XIX y muy avanzado el siglo XX.

Hacia 1870, se producen cambios en la sociedad, por la ruptura de viejas estructuras (procedentes de la época colonial), y se avanza hacia un sistema nuevo.

En 1876, se funda en Buenos Aires, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes; por iniciativa de un grupo de entusiastas pintores, algunos nativos y otros extranjeros.

Tenían el propósito de enseñar y de exponer.

Rápidamente, se organiza una biblioteca. En 1877, se realiza la primera Exposición Permanente.

En 1878, aparece la primera revista dedicada a las artes, en Argentina: “**En Arte en el Plata**”, de breve existencia.

La obra más importante derivada de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, fue la creación, en 1878, de la Academia Libre; que, en 1905, fue nacionalizada y constituye la actual Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”.

En 1896, por iniciativa oficial, se inauguró el Museo Nacional de Bellas Artes.

En 1897, se proyectó otorgar becas.

La Sociedad Estímulo de Bellas Artes también creó El Ateneo un centro importante de difusión cultural, de las más variadas expresiones artísticas: la plástica, las letras, la música, etc.

Con anterioridad, había surgido un centro similar: La Colmena, de duración efímera.

El Ateneo organizó exposiciones colectivas anuales, entre 1893 y 1897, posteriormente se disolvió.

Dicho centro de difusión cultural, tuvo gran importancia, particularmente para las letras; pues en sus frecuentes reuniones, Rubén Darío junto a otros literatos, daban a conocer sus creaciones artísticas y allí se inició, la profunda renovación literaria. Como puede comprobarse, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, fue la gran impulsora del arte de fines del siglo XIX. Su creación señala un hito importante en la historia del arte argentino.

Durante la llamada Generación del 80, la realidad es otra. Buenos Aires está cambiada por tantos inmigrantes europeos; el progreso invadió la ciudad y también el campo. Modificaciones y quiebres lentos en las viejas estructuras sociales.

Pero, a pesar de ello, Buenos Aires mantenía aún una sociedad con valores tradicionales, inmóvil, y aquellos artistas que viajaron a Europa, no pudieron interesarse por el Impresionismo. Este recién llegará a Argentina a principios del siglo XX.

“... el carácter tardío de la madurez pictórica argentina, que como consecuencia de las influencias extranjeras, los procesos imitativos, los viajes de artistas argentinos a Europa, las largas estadías de pintores europeos en Argentina y la aspiración que el país

expresa de constituirse en un auténtico enclave europeo por su cultura y costumbres en el mundo austral, ...".(2)

Los comienzos del siglo XX señalan una etapa de prosperidad económica; Argentina fue en los años 20 la séptima potencia económica mundial. El arte se desarrolla también en el interior del país; el público se habitúa a la valoración artística. Son tiempos de una intensa actividad artística, aparecen muchas entidades que brindan apoyo a los creadores. Hay ebullición en el arte.

En cuanto a la música, en 1908 se inauguró el Teatro Colón. Los comienzos del siglo XX señalan el mayor auge de la ópera y el primer apogeo del género lírico argentino.

En las primeras décadas del presente siglo, en la ópera, a pesar de la temática americanista, indigenista, criollo o popular (tango), emplea formas musicales importadas de Europa.

Con respecto al teatro, en los años 20, los habitantes de Buenos Aires frecuentaban asiduamente las salas teatrales, que, por cierto, eran numerosas.

Los espectáculos teatrales gozaban de gran repercusión en la prensa, a través de críticos importantes.

Los temas mostraban el campo argentino, tratado, a veces, con exaltación poética, otras, con carácter caricaturesco.

Aparecieron también temas urbanos.

Predominaban los dramas, las obras cómicas y las comedias.

Al final del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, surgieron en Argentina, numerosas publicaciones, con temas históricos, científicos, artísticos, etc.

Las publicaciones literarias se caracterizan por una elevada categoría intelectual, debido al nivel de sus colaboradores.

La revista "Nosotros" contó con la labor de todos los escritores más importantes del medio literario.

Otra revista, "Sur", fundada y dirigida por Victoria Ocampo, de gran nivel intelectual, pues colaboraron destacadas personalidades del mundo artístico, no sólo del literario, estuvo además abierta a los valores jóvenes.

Es decir, que las publicaciones literarias trataban también movimientos paralelos pertenecientes al terreno de la plástica.

Había profundas conexiones entre las letras y la plástica.

1924 señala el fin de una etapa y el comienzo de otra. Gran conmoción, descontento y renovación en el arte.

Los artistas de los años 20 contaron con mucha difusión, con gran apoyo de la crítica y de la literatura.

Los intentos de vanguardia, se producen alrededor de 1920, porque después de esa fecha, vuelven de Europa artistas argentinos que tuvieron contacto con las vanguardias. Regresaron llenos de juventud y frescura, apoyados por el diario "Martín Fierro" (periódico que reunía a artistas y escritores de la primera vanguardia).

Esta efervescencia inicial no se mantuvo, pues casi todos cayeron sofocados por el buen gusto, que inmovilizó a muchos artistas de talento que perdieron la audacia y se quedaron en la mediocridad.

El arte moderno, en consecuencia, se da en forma "modernoide", pues empleaba sólo elementos externos de la modernidad, puestos con timidez, estilizados con prudencia. Aunque no todo fue negativo porque se exigía un gran oficio y una factura muy pulcra.

Este primer período se extiende desde 1920 hasta 1944, fuera de pocos intentos de vanguardia, los artistas realizan un modernismo "... a la manera de la escuela de París...".(3)

Hacia comienzos de los años 1940, la innovación literaria, es encabezada por Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea, auténticos símbolos de la renovación artística argentina.

En 1944, aparece la revista "Arturo" (literaria y plástica).

Como puede comprobarse una vez más, en Argentina hubo un fuerte vínculo entre la literatura y las Artes Plásticas.

La aparición de la revista “**Arturo**” (aunque tuvo un único número), desencadena el arte abstracto en Argentina, primero con un Constructivismo y luego (1952) la Abstracción Lírica. Y aquí se ingresa en el segundo período (1944-1952).

En 1945 con Tomás Maldonado surge la “Asociación de Arte Concreto-Invención”, de profunda vinculación con el diseño y las artes industriales, exaltando la pureza de la imagen.

También en 1945 aparece “**Invención**”, una publicación de Gyula Kosice, ponderándose la invención y la creación pura.

En 1946 la “Asociación de Arte Concreto-Invención” realiza un Manifiesto Invencionista inspirado en la estética rusa, esas ideas artísticas soviéticas aparecen en toda la vanguardia argentina de los años cuarenta.

1946 es un año clave para dicha vanguardia argentina.

En marzo de 1946, en la Galería Peuser, se realiza la primera exposición de Arte Concreto, caracterizado por la invención, la sobriedad, el despojo, casi de diseño industrial, con geometría y técnica elevada y esencia racionalista.

Dicha exposición produce una conmoción similar a la que produjo en su momento el Impresionismo. Se renuevan los materiales, se quiebran los límites entre pintura y escultura, hay tanteos hacia un arte tecnológico (Arte Madí).

En agosto de 1946 se realiza la primera exposición de Arte Madí, en la Galería Van Riel, un movimiento independiente, que entre otros conceptos, siente la necesidad de una ruptura del marco, empleando la escultura con movimiento y articulada, también la arquitectura móvil y desplazable.

También en ese año clave (1946) Lucio Fontana con su “**Manifiesto Blanco**”, marca la tendencia de un arte sin subjetividad, sobrio, despojado, puro, sin color, sin tema.

En 1951, Fontana efectúa su “**Manifiesto Técnico**”, donde la prioridad a la experimentación, a un concepto cósmico, visceral, que es tomado por otros artistas argentinos y llevado hasta sus últimas consecuencias, incesantes búsquedas espaciales.

En 1952, se reúnen por iniciativa de Aldo Pellegrini algunos artistas del Arte Concreto junto a varios abstractos y constituyen la llamada Vanguardia Intermedia, o grupo "Artistas Modernos de la Argentina", con obras bien realizadas técnicamente y de carácter intelectual.

Dicho grupo realiza su primera exposición con gran éxito, también en 1952, en la Galería Viau.

Ambos (concretos y abstractos) se influyeron mutuamente.

Posteriormente el grupo se disolvió, emprendiendo cada uno de sus integrantes rumbos diversos.

También, hacia 1952, surge el grupo "BOA", con un poeta y un grupo de pintores; efectúan un automatismo puro, un Surrealismo Gestual, luego cada uno tomó una evolución diferente.

En ese mismo año 1952, momentos de predominio de la pintura geométrica, surge por iniciativas de Aldo Pellegrini, la "Asociación Arte Nuevo" y aparecen entonces los primeros informalistas. Hasta los viejos académicos abrazaron el Informalismo, su particular impulsor fue Kenneth Kemple. Uno de los más destacados, Pucciarelli y especialmente Alberto Greco, con una actitud innovadora y una concepción nueva del arte y de la vida.

En 1957 se efectuó la exposición del "Grupo Espartaco" en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Poco después, dicho grupo lanza un Manifiesto dando un carácter revolucionario al Arte Latinoamericano.

En 1960, se funda el grupo "Arte Generativo", que realiza su primera exposición en el Salón Peuser. Emplean la abstracción geométrica, fórmulas matemáticas, búsquedas con computadoras, espacialismo reflexivo y científico.

Cabe señalar, que casi todas estas innovaciones e intentos de vanguardia, ocurren en Buenos Aires. Luego, se difunden, aunque mínimamente, por el resto de la República Argentina.

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

- 1.- LÓPEZ ANAYA, JORGE: "La Generación del Ochenta". Argentina en el Arte. Vol. I. N° 4. Ed. Viscontea. Buenos Aires, 1966. p. 56.
- 2.- CHÁVARRI, RAÚL: "Del Objeto al Sistema. Una introducción a la Historia del Arte Argentino" Arte Iberoamericano. Ed. Movinter. Madrid, 1980. p. 6.
- 3.- PELLEGRINI, ALDO: Evolución del Arte Moderno en la Argentina. Revista Humboldt, n° 24. Alemania, 1965 (s.d.), p. 53.

PRIMERA PARTE: ESTUDIO TEORICO



Fig. 1.1. Autorretrato de Luis Felipe Noé, especial para LA NACION

Jueves, 8 de diciembre de 1960

CAPITULO 1

Etapa inicial de Noé

1.1 Entorno y acontecer general

Luis Felipe Noé, como los demás neofigurativos, nace en Argentina. Dicho país, después de perfilarse como una potencia económica y aunque el futuro seguía siendo prometedor, entra en un proceso de franca inestabilidad política, golpes de estado muy frecuentes, una vorágine de cambios e inseguridades, que hacen de 1930 un hito doloroso para la historia de los argentinos.

“... alrededor de esa fecha; cuando el país soporta una fractura económica e institucional que lo despierta de golpe de un sueño de abundancia compartida; cuando la República, que aun sin quererlo formaba parte de la *geonación* latinoamericana, adviene a una crisis que afecta a toda la región a que pertenece. Son los años en que Latinoamérica trueca su visión de *pais nuevo* -mundo nuevo privilegiado, posibilidades todavía no transitadas, esperanza utópica: *conciencia amena de retraso*- por la de *pais subdesarrollado*: pobreza actual, atrofia, frustración: *conciencia catastrófica de retraso*.

Aquella alude a la inocente falta de cumplimiento de algo que todavía es impreciso porque se halla en germen, con todas las posibilidades por delante; ésta hace referencia a la indeterminación de lo que ya perdió su oportunidad y no conserva esperanzas...”(1)

Hacia 1930, alrededor de esa fecha, tiene lugar el nacimiento, la infancia, los primeros años de vida de Luis Felipe Noé y esto es fundamental recordarlo, si se tiene presente que los símbolos básicos de un artista se gestan en la infancia, cuando comienza su interrogación sobre el ser, sobre el existir y la vida.

“Creo que las *imágenes esenciales* de cada poeta, de cada creador, han quedado fijadas definitivamente en la infancia”.(2)

1.2 Los orígenes

Luis Felipe Noé nació en Buenos Aires, el 26 de mayo de 1933.

Su madre: Selva Teodora Ruiz, esencialmente pasional (Noé se parece a ella).

Su padre: Julio Noé, reservado, medido, con grandes contrastes por su pluriocupación, abogado, persona de letras, negocios, industria, muy culto y liberal.

Tuvo contactos con intelectuales, con el liberalismo progresista, socialistas. Transmitió a su hijo Luis Felipe, el gusto por la historia y el arte.

Al ser mayor que Noé, éste lo relacionaba con la Argentina de principios de siglo: de Leopoldo Lugones, Rubén Darío, y con la Argentina de los años 1920 de los comienzos de las vanguardias.

“... Creo que todo comenzó en el hall de la casa de departamentos donde vivía con mis padres. Sus mármoles me hablaron por primera vez de la posibilidad del juego de rescatar imágenes. Ese juego tenía para mí la misma seriedad de aventurarme en el mundo que el que puede tener para un científico sus investigaciones...”(3)

Desde niño se habituó a las rupturas, a los derrumbes, a un orden que se caía, la realidad exterior estaba llena de contrastes, era un auténtico caos.

En el año que nace: 1933, Hitler subió al poder. El mundo le presentaba imágenes contradictorias, estructuras que se morfan violentamente, percibía que abajo de sus pies todo tambaleaba.

“... La guerra mundial no sucedía para mí en otro mundo; sucedía en mi casa. Aún tengo bien presente el llanto de mi madre escuchando el anuncio de la entrada de los alemanes a París.”(4) (Documento N° 1) (Pág. 206).

Además en Argentina había asumido el poder el General Perón. Epoca que se restringen las relaciones con Europa y se ataca a la oligarquía argentina, a la iglesia, a los partidos Socialista y Radical. Todo esto originó:

“... la desaparición de buena parte de la herencia cultural europea. En el incendio de la sede del Partido Socialista y del Jockey Club, se quemaron la segunda biblioteca del país y una de las más importantes colecciones de pintura antigua europea. Hay que añadir el saqueo y el incendio de la Catedral y otras iglesias”.(5)

“... Luego “la rebelión de las masas” estallaba delante de mi ventana, y la palabra “descamisado” tengo la sensación que salió naturalmente de mi padre, (...). Luego, fui testigo ocular del incendio del Jockey Club y de las iglesias. ¿Es raro que haya pintado estos temas? ¿Es raro que haya reflejado en una serie de cuadros ese trozo de nuestra historia bañado de rojo punzó llamada “federal”?”.(6)

De todo ello se puede deducir que Noé desde pequeño se adaptó a ese caos circundante, a esa gestación permanente y así se fue formando su cosmovisión del caos, que aparecerá a lo largo de toda su obra artística y de teórico.

1.3 Primeros contactos con el arte

“Me encantaba la pintura, me encantaba el clima de visión de cosas. Yo tenía frente a mí el tembladeral de la realidad y veía la pintura como el punto de referencia de otras visiones, de otros mundos”.(7)

Desde niño le gustaba la vida de los pintores, le interesaba la pintura de todas las épocas. Para Noé era una fiesta ir al Salón Nacional y recorrer a cada autor. Comprendía sin dificultad el arte moderno. Allí encontraba las contradicciones que tenía a su alrededor. Entendía y admiraba a Picasso.

Comienza a observar los cuadros de Octavio Pinto (un amigo de su padre) y así se inicia en la pintura. También mirando con admiración obras de Hokusai que estaban colgadas en su casa.

Pero, no obstante, en 1951, entró influido por su padre en la Facultad de Derecho; la carrera no le atraía. Allí, al tener contacto con diferentes grupos políticos, con los cuales polemizaba con pasión (según él mismo reconoce), aprendió a pensar, se mantuvo abierto, tolerante, dialogaba con sus opuestos, discutía e iba descubriendo las contradicciones. Su forma de pensar fue siempre la dialéctica y le interesan las estructuras mediante paradojas.

Poco antes de ingresar a la Facultad, en 1950, a los 17 años empieza a estudiar pintura en el Atelier de Horacio Butler. Este había nacido en 1897, como artista se formó en la escuela de André Lhote y Othon Friesz, en París.

El mismo Noé confiesa que lo había elegido como profesor porque le gustaba su obra, especialmente por el color. Pero reconoce que Butler enseñaba a pintar como él pintaba. Ambos discutían en forma permanente. El sistema era totalmente opuesto a la tendencia natural de Noé. Consistía en una serie de pasos previos antes de llegar al cuadro, cuando la obra estaba terminada Noé la detestaba: todo era muy pautado y esto fastidiaba enormemente al joven pintor. Ya aquí se manifiesta su rebelión contra las reglas, su choque con lo establecido. Puso en duda todo. Finalmente, en 1952, a los 19 años, abandona el Taller de Butler. Convencido de que ningún método le servía se hace autodidacta.

En 1955, 56 y 57 estará totalmente dedicado a la pintura, a la que descubre como su gran vocación y a la que se vuelca con un gran empuje y una actitud vital.

1.4 Una nueva tarea: el periodismo

Después de 4 años, en 1955, Noé deja definitivamente la Facultad de Derecho.

En ese mismo año, comienza como periodista en el diario "El Mundo", se le asignó la Columna Universitaria, donde se escribía sobre las corrientes dentro de la Universidad.

Por aquel entonces, la Sección Crítica de Arte estaba vacante y tuvo que ocuparse de dicha sección. Noé reconoce que se encontró convertido en crítico de arte, cuando todavía no tenía 23 años, y asegura que tomó esa tarea con enorme cuidado. Tuvo una actitud de alentar la apertura, la libertad, de incentivar y ayudar.

Regresa el crítico de arte del periódico y Noé es ubicado en la redacción general.

En 1957 (a los 24 años) se casa con Nora Murphy, a quien había conocido en la Facultad, ella estudiaba abogacía y asistencia social.

Tienen 2 hijos: Paula (1960) y Gaspar (1963).

Su familia le dio fuerzas para seguir adelante en la pintura, favoreció su libertad creativa y le brindó aliento en su labor de pintor.

"... Mi familia me ha dado fuerza y me ha apoyado en todos mis sucesivos cambios geográficos, por demás excesivos, y a veces no fáciles de sobrellevar. Pero (tal vez por

eso mismo) todo ello le ha dado a mis hijos ganas de continuar en quehaceres artísticos.”(8)

Noé realiza un viaje al Norte, cerca de Bolivia y al regresar efectúa comentarios y dibujos en la revista “**El Hogar**”.

También en 1957 envía un cuadro al Salón Nacional llamado “**La Costurera**”.

En aquellos años Noé y su familia vivían cerca del pintor Rodolfo Krasno, de Carlos Peralta (quien estaba casado con la nieta del poeta Leopoldo Lugones) y esa casa era un centro de reuniones de intelectuales como Conrado Nalé Roxlo, Ernesto Sábato, Quino, etc.

Krasno lo alentaba a Noé a seguir su labor de pintor. Por otro lado, Krasno integraba el “**Grupo de Pintores Buenos Aires**”, y cuando expuso le solicitó a Noé un prólogo para el catálogo. Noé seguía siendo crítico de arte.

Dice Noé de aquella época: “La pintura era toda una lucha para mí. Era algo más bien gráfico, (...). El problema de identidad de todos los jóvenes se unía a la búsqueda en la pintura. Lo abstracto lo podía ver desde afuera, como crítico, pero no me interesaba para mí...”(9)

NOTAS AL CAPÍTULO PRIMERO

- 1.- MARTÍN CROSA, RICARDO: "Aportes para la interpretación de la plástica argentina contemporánea". "Direcciones de la plástica contemporánea. 1.- Tierra sin ancestros. A- Neofiguración argentina, crónica del desarraigo." En AA.VV.: Arte Argentino Contemporáneo. Ed. Ameris S.A., Madrid, 1979. pp. 98-99
- 2.- MARTÍN CROSA, RICARDO: Ob. cit. p. 104.
- 3.- NOÉ, LUIS FELIPE: "I: Documento de identidad e iniciación". En: Casanegra, Mercedes: El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. S.A. Alba. Buenos Aires, 1988. p. 16.
- 4.- Ibid. (Documento N° 1, pág. 206) (Fragmento).
- 5.- DE MAISTRE, AGNÉS: "Deira, Macció, Noé, de la Vega 1961-1965. La figuración ecléctica". Texto para el catálogo: Deira, Macció, Noé, de la Vega 1961- Nueva Figuración - 1991. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, agosto de 1991. p. 5. Traducción: Guillemont Michéle.
- 6.- NOÉ, LUIS FELIPE: ibid.
- 7.- NOÉ, LUIS FELIPE: Ob. cit. p. 17.
- 8.- NOÉ, LUIS FELIPE: Ob. cit. p. 18.
- 9.- NOÉ, LUIS FELIPE: ibid.

CAPITULO 2

Primer período de la pintura de Noé

2.1 Finales de los años 50 y comienzos de los 60

Este período trajo para Occidente aires de renovación y cambio.

Basta con recordar algunos hechos relevantes, tiempos de la presidencia de John Kennedy, momentos de ilusión y esperanza. Años en que se realiza el Concilio Vaticano II, hecho trascendental en la renovación dentro de la Iglesia Católica.

Por esos tiempos, Europa Occidental continúa con una sólida firmeza económica, el milagro económico italiano competía con el alemán.

En Estados Unidos se producen los movimientos por los derechos civiles, el feminismo, la reivindicación de los negros, etc. Los Beatles revolucionan la música y originan un enorme influjo en los jóvenes; causando una auténtica renovación en múltiples ámbitos; hippies, grupos pacifistas, revolución en las costumbres, libertad, extroversión, imaginación, optimismo, Pop Art en Londres y New York, todo al alcance de la mano.

Todos estos aires nuevos no concordaban demasiado con la sociedad argentina, que aún mantenía restos de tradición y rigidez, aferrándose a normas poco flexibles.

“Típica sociedad latinoamericana paternalista, autoritaria y militarizada, no podía sino mirar de reojo y con alarma todo lo que proclamase apertura, imaginación, libertad, soltura, capacidad de delirio”.(1)

A pesar de todo, por aquellos años Argentina parecía aún próspera, el regreso a la vida constitucional y democrática, después de la Revolución Libertadora*, creaba esperanzas y daba ánimos.

Ocupaba la presidencia del país, el Dr. Arturo Frondizi entre los años 1958 y 1962, corre un cierto optimismo en todos los ámbitos.

* Revolución libertadora: la revolución de septiembre de 1955, que derrocó a Juan Domingo Perón del gobierno de la República Argentina.

Dicho optimismo también alcanza el terreno del arte, período de gran actividad artística en Argentina. Surgieron instituciones y se originaron acontecimientos que crearon una gran efervescencia, particularmente entre los jóvenes y las vanguardias.

El Museo Nacional de Bellas Artes se dinamiza, gran actividad artística, asiste mucho público a conferencias, exposiciones, audiovisuales, gran estímulo a los jóvenes quienes exponían y eran adquiridas sus obras.

Fueron momentos de renovación, se ayudó a actualizar el gusto del público y también el de los artistas con las exposiciones de obras extranjeras de autores importantes, poco conocidos en nuestro medio.

En 1958 se creó el Fondo Nacional de las Artes, institución que fomentó la actividad artística, mediante becas y otras ayudas a jóvenes artistas, para realizar estudios en Argentina y también en el extranjero.

En el interior, Industrias Kaiser Argentina (empresa industrial), actuó como mecenas, brindando ayuda a los artistas.

Dichas industrias, apoyaron en la ciudad de Córdoba, bienales americanas de arte durante varios años.

En 1958, se creó el Instituto Torcuato Di Tella: "... para promover el estudio, la creación y la investigación de alto nivel en lo que hace al desarrollo científico, cultural y artístico del país".(2)

El 1º de agosto de 1960, dicho instituto iniciaba oficialmente su actividad. Contaba con el Centro de Artes Visuales a cargo de Jorge Romero Brest (crítico). El Centro de Experimentación Audiovisual con Roberto Villanueva y el Centro de Altos Estudios Musicales a cargo de Alberto Ginastera. El Di Tella señala una época representativa en la cultura argentina contemporánea.

Ambito de estímulo y de intensa actividad, con exposiciones de autores argentinos y extranjeros, conferencias, cursos, debates, etc. Contaba con buenos recursos económicos.

"... Desusado movimiento y de poderosa atracción para el público tanto como para los artistas".(3)

Se estimuló la investigación, la experimentación, con gran entusiasmo de los jóvenes, también se alentó la improvisación.

“... se premió el espíritu de aventura, el atrevimiento experimental...”.(4)

Grandes sectores del público se interesaron por las artes, hubo polémicas, aceptaciones y negaciones acaloradas de las obras. El público finalmente se ocupó de las vanguardias, ferviente interés por las artes, incentivó a los artistas y aficionados. Medio favorable para la actividad de las vanguardias.

Apoyaron al Di Tella particularmente los sectores más creativos de la sociedad y la juventud. No faltaron quienes acusaron a dicho Instituto de elitista y extranjerizante. Fue, en consecuencia, un período muy discutido. Los artistas hicieron de Buenos Aires un centro artístico de calidad internacional.

Se quebraban las estructuras tradicionales del arte, éste era noticia en los periódicos.

La diferencia con las vanguardias anteriores, es que se dejó de lado la postura individualista y comenzaron los trabajos de grupos, produciéndose un acercamiento a la vida. Críticos y eruditos se trasladaban a Buenos Aires.

“... las galerías se multiplicaban. Los observadores extranjeros se quedan impresionados por el dinamismo local. “No ignoraba -escribe Jacques Lassaigne, en aquel entonces conservador del Museo de París- que Buenos Aires es la gran ciudad Cultural de América del Sur. Pero no podía imaginarme, lo confieso, la vitalidad, la amplitud de la vida artística cotidiana de este país”...”.(5)

2.2 Irrupción del Informalismo

Desde 1944 hasta los años 60, predomina en Argentina la Abstracción de carácter geométricos, aunque desde comienzos de la década del 50 dicha Abstracción tuvo un espíritu lírico.

Esta tendencia requería mucha reflexión, pautas para su ejecución y un gran dominio del oficio, un enorme estudio compositivo, gran cuidado del color, todo esto daba como resultado obras de una refinada elegancia y de una gran delicadeza.

Pero de pronto irrumpe una actitud nueva, no convencional, muy vital, que fue el Informalismo.

Hacia fines de los años 50 se fue gestando un clima de ruptura, y rebelión. En 1957 en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, se realiza una exposición llamada "¿Qué cosa es el coso?". Ya aquí se reconoce una etapa Protoinformal.

En el mismo año 1957, en la Galería Pizarro se efectúa otra exposición, con similares características, aunque ya se pueden considerar a algunas obras auténticamente pertenecientes al Informalismo.

Dicho Informalismo cuestionaba al Surrealismo Figurativo y rescató el automatismo y la intervención del azar en la obra de arte.

En 1958, también hubo una gran actividad en el ambiente artístico de vanguardia. Pero es en 1959, cuando irrumpe el Informalismo propiamente dicho, los artistas adheridos a esta tendencia realizan una intensa labor.

Alberto Greco, que acababa de llegar de Brasil conocía el Informalismo europeo y americano. Fue una de las figuras estelares de dicho movimiento, donde se realizaban experiencias de profundas rupturas y aperturas de nuevos caminos (Fig. 2.1., 2.3., pág. 32, 34).

El desparpajo, la libertad creativa, la rebelión contra lo establecido, la aventura, la actitud irrespetuosa hacia el arte tradicional; era la gran novedad.

En julio de 1959 tiene lugar en la Galería Van Riel la primera exposición del Movimiento Informalista. Intervinieron 8 artistas: Alberto Greco, Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Olga López, Mario Pucciarelli, Fernando Maza, Towas y Luis Alberto Wells (Fig. 2.2., pág. 33).

Simultáneamente a esta exposición se realiza otra en la Galería Pizarro, también del Informalismo. Intervienen Méndez Casariego, Estela Newbery, Alberto Greco y Mario Pucciarelli.

Ante estas exposiciones, el crítico Hugo Parpagnoli muestra una actitud abierta y comprensiva. Mientras otros critican furiosamente este nuevo arte.



Fig. 2.1. Alberto Greco. Sin título. Oleo - 147 x 84 cm. Propiedad Perla Nagel

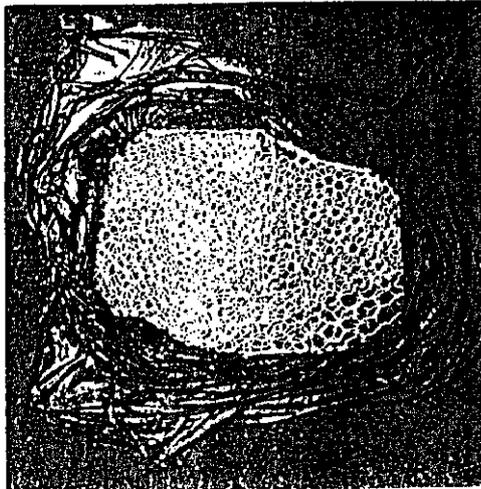


Fig. 2.2. Kenneth Kemble, **Trepanación inconclusa**, collage, 1961, 120 x 110 cm.

Colección del artista, Martínez, Provincia de Buenos Aires.

Pero la actividad no disminuyó, al contrario fue enorme. *Luis Felipe Noé observaba todo esto con particular atención.*

En noviembre de 1959, el Informalismo se presenta en el Museo Municipal Sívori. Exhibieron los ocho artistas que habían expuesto en julio en Van Riel, más Roiger (un fotógrafo presentado por Alberto Greco).

El Informalismo empleaba el gesto, la materia era exaltada, utilizaba materiales no habituales, sin figuración, de carácter irracional.

Estos artistas también mostraron sus obras en el exterior. En 1960, la actividad continuó y el Informalismo se extiende cada vez más. (Ver Figs. 2.1., 2.3., B.1., B.2. y B.3., págs. 32, 34, 268, 269 y 270). Se trajeron a Argentina muchas exposiciones de artistas extranjeros pertenecientes al Informalismo; organizados por el Museo de Bellas Artes, la Fundación Di Tella y el Museo de Arte Moderno.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

Se vieron obras del Informalismo español: Cuixart; de Alberto Burri, Pollock, Kline, de Kooning, Fautrier, Tobey, etc.

En ese mismo año 1960, se efectuaron exposiciones individuales y colectivas de informalistas argentinos en diversas galerías. Exposiciones colectivas, en diciembre de 1960, en la Galería Lirolay, "La Nueva Generación", participan los habituales Informalistas y, además: Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega y Rómulo Macció.

También el Informalismo se expuso en los salones, entre ellos en la Fundación Di Tella y en "150 años de Arte Argentino" en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero, en 1960, empieza la disolución del grupo, cuando estaban siendo conocidos.

En 1961, el Informalismo argentino alcanza su máxima expansión y, al mismo tiempo, algunos de sus artistas se van alejando. Por ejemplo, Alberto Greco.

En noviembre de 1961, se realiza la exposición de "Arte Destructivo", en la Galería Lirolay (aquí intervino Seguí, entre otros). (Fig. 2.4., pág. 36).

"... representaba un nuevo brote de provocación destinado a sacudir cualquier posibilidad de asimilación con actitudes convencionales o institucionales".(6) (Fig. B.4., pág. 271).

"... nuevo arrebató de irreverencia, de causticidad, de desprejuicio..."(7)

Los informalistas exponen en el país, obtienen premios en el exterior, en Bienales, etc.

Es necesario aclarar, que el Informalismo europeo y americano apareció antes que el Informalismo argentino y éste recibió indudablemente influencias de aquellos.

"... adquirió características propias a poco de andar y el fenómeno se tornó específico. Fue propio del grupo argentino que la actividad Informalista se uniera en ellos a la iconoclasia, a la necesidad -como diría Umberto Eco- de "contar con el Desorden"; de realizar en nuestro ambiente la experiencia dada a la que habíamos permanecido ajenos y que por su cuestionamiento monumental de los valores establecidos resultó una experiencia necesaria y un desafío a la búsqueda de equilibrios más ajustados a la compleja realidad contemporánea.



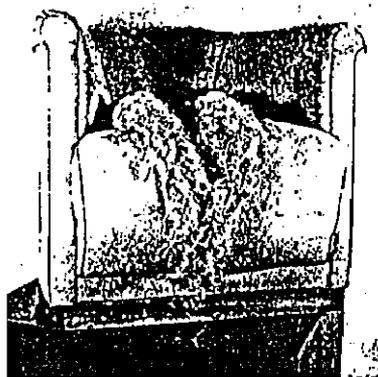
Tres Alauðes Usados, uno Baleado,
obra destruida.



Con Antonio Seguí,
obra destruida.



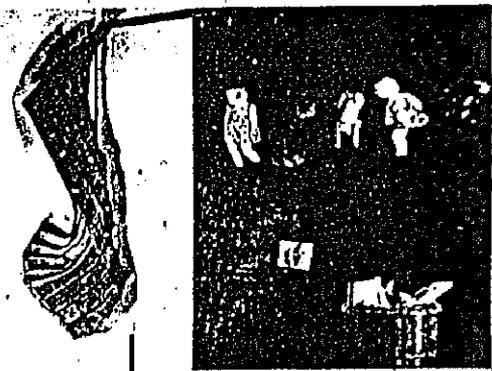
Con López Anaya,
obras destruidas.



Es Evidente,
obra destruida.



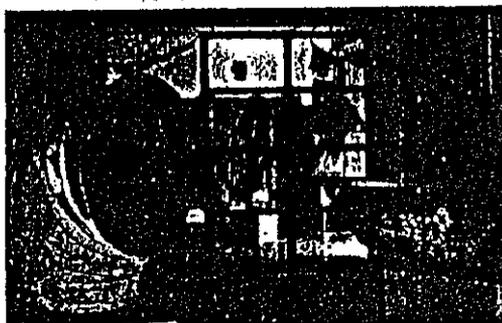
Luis Wells,
obra destruida.



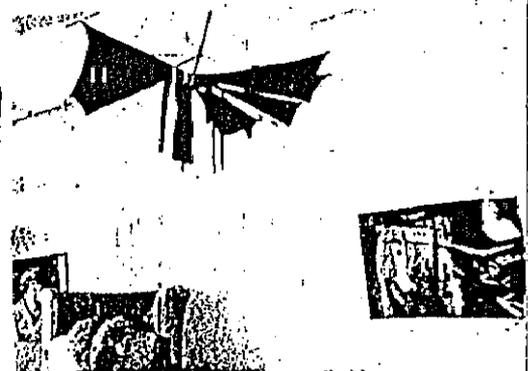
Enrique Barilari y Silvia Torres,
obras destruidas.



Maqueta para un Monumento a Lamuel Lumija
Mañez, objeto, 1961, 43 x 47 x 17 cms.,
colec. del artista, Bs. As.



Vista General,



Con López Anaya,
obra destruida.

Fig. 2.4. Exposición de Arte destructivo. Galería Lirolay, 1961, Buenos Aires.

El cuestionamiento propuesto por estos artistas no fue un cuestionamiento ideológico preciso sino difuso, destinado más bien a agredir y quebrar estructuras perimidas, (...). Fue esa nota de trasgresión y de ruptura que aportaron los artistas informales la que resultó más vital e impactante, más allá de su adhesión a lo matérico, al desecho, a lo feo, a lo gestual que tanta sorpresa provocaron en sus comienzos”(8).

El Informalismo abrió las puertas de todo el arte que vino después en Argentina.

“... Esa nota de virulencia, de juventud, de soberbia, de coraje, abrió compuertas, dejó despejados caminos, rompió barreras y todo lo que sucedió después llámese happenings, objetualismo, ambientaciones, etc. No podrá ser acertadamente interpretado sin tenerlo en cuenta”(9).

En abril 1963, en la Galería Lirolay, se realiza una nueva muestra del Informalismo.

En octubre 1963 “**Pintura Espejismo**” en la Galería Wittcomb. Participaron entre otros Macció, Seguí.

En 1969, (diez años del Informalismo), se efectuó en la Galería Fausto, una exposición retrospectiva del Informalismo Argentino.

En julio de 1978, se realizó en el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, una exposición denominada “**El Grupo Informalista Argentino**”(10) (Documento N° 2, pág. 207).

2.3 Primera Exposición Individual de Noé

Desde 1959 hasta mayo de 1961 se considera el primer período de la pintura de Luis Felipe Noé. En esta época ya pinta en forma sistemática y empieza a exponer sus obras. Justamente efectúa su primera muestra individual en la galería Witcomb, en octubre de 1959. Es Krasno quien lo anima a realizar esta primera muestra.

Hubo una tarjeta de presentación escrita por su viejo amigo Federico González Frías que decía: “Por primera vez expone en forma individual Luis Felipe Noé. Salvo alguna contribución aislada y esporádica a uno u otro salón oficial, el público interesado en la pintura argentina no ha podido enfrentarse con su obra. Es lógico, pues, que esta

muestra inicial llame inmediatamente la atención de los que en este país (críticos y degustadores) tienen la paciencia de recorrer las galerías. Sin embargo no es ninguna sorpresa para aquellos que lo han seguido en su búsqueda de realizador, estudioso y crítico brillante de todos los problemas plásticos.

Luis Felipe Noé ha decidido enfrentarse con el público. En este momento de premura e improvisación nos parece prestar una real atención a su pintura. Que ella hable por sí sola”(11).

En las obras expuestas lo fundamental es la atmósfera que fusiona. Además la relación entre los personajes o entre éstos y los objetos y el ambiente que los rodea. Personajes fundidos con el fondo. Ya desde sus comienzos la finalidad esencial de su pintura es la asunción del caos circundante. Se observan: dramatismo, impetuosidad, formas abiertas, destreza pictórica.

Hay en estas obras un goce importante de la materia. Emplea una paleta baja. Sobresalen el rojo y el negro, con escaso azul, dichos colores los utilizará en forma exclusiva hasta la “Serie Federal” de 1961. Obras casi monocromas, con buen sentido del color, luz arbitraria y orgánica. Sombras muy oscuras, iluminadas imprevistamente por el color. (Fig. 2.5., pág. 39).

“... El tema del caballero o jinete muy frecuente en esa época es recurrente en toda la obra. A veces gaucho, libertador de la patria, o símbolo del hombre blanco, enfrentado al indio, el jinete es una de las figuras centrales de la obra de Noé. (...) gaucho (...) esta figura, de un momento pasado y caduco, Noé como Borges ve un mito constitutivo de la realidad argentina”(12).

La figura del gaucho, Noé la trata con el carácter de la pintura de vanguardia. Tomó esta actitud del Informalismo, pero lo hizo empleando la figuración.

Ahora, en la actualidad, muchos cuadros de aquella época parecen informalistas, pero se debe a los materiales que empleó y al transcurrir del tiempo. Las figuras siempre estuvieron presentes.

“... Con respecto a esta época de surgimiento de los informalistas y en coincidencia con el método que él estaba adoptando, Noé dice: “En el 59 yo empiezo a tirar la pintura.



Fig. 2.5. Luis Felipe Noé. **Teoría y práctica del poder**, 1961, Técnica mixta sobre tela - 200 x 125 cm. Colección Enrique Marguliz, Buenos Aires.

Me dí cuenta de que se podía tener una actitud en la pintura que no era simplemente acariciarla con un pincel y que no era una cosa forzada a partir del dibujo. La temática informalista no la entendía nunca pero me hizo ver que la actitud con la pintura podía ser totalmente otra.

A mí me importaba el tema aludiendo a la vida. Entonces ahí se vió que estaba haciendo una figuración que no partía del dibujo sino que en todo caso llegaba al dibujo. Partía del accidente”(13).”

La noche de la inauguración de la primera exposición, Noé llegó tarde a la muestra. Mientras Horacio Butler, su antiguo profesor de pintura había llegado y lo esperaba. Al encontrarse Butler con Noé, le dice: “Lo estaba esperando para decirle que me ha dado una gran lección. Haciendo lo contrario de lo que yo le enseñé ha logrado usted una pintura que le ha dado un gran resultado”.(14)

También en la inauguración de su primera muestra individual, Noé conoce a Greco quien se interesa muchísimo por su obra. Además conoce a Rómulo Macció y vuelve a encontrarse con Jorge de la Vega (a quien ya conocía por ser compañero de Facultad de la hermana de Noé). A todos les gusta la labor pictórica de Noé, desde aquel día serán amigos y trabajarán juntos formando un grupo, con los dos últimos.

En aquellos tiempos Noé pintaba en un edificio ubicado en Avenida Independencia entre Bolívar y Defensa, que había sido una vieja fábrica de sombreros del abuelo. El edificio era muy grande, pues contaba con vivienda, oficina, talleres y máquinas del siglo pasado, de la Revolución Industrial, propias de André Bretón. (Fig. 2.6., pág. 41).

Noé trabajaba en dicho lugar. Greco le pide ir allí a pintar y lo mismo hace Rómulo Macció. Jorge de la Vega los visitaba con frecuencia (Fig. B.5., pág. 272). En ese tiempo, Noé traba una profunda amistad con Alberto Greco. Este fue para Noé un personaje fundamental, “un ángel liberador”, según él mismo lo reconoce. La actitud de Greco hará que Noé vuelva a aquel juego de la infancia de inventar formas partiendo de la mancha. Cuando de niño vivía en el apartamento de sus padres, jugaba a inventar imágenes que le sugerían los mármoles.



Fig. 2.6. Noé en el taller de la calle Independencia, 1960. Foto: Sameer Makarius.

Noé compartía con Greco la rebelión en contra del esteticismo y la solemnidad del medio.

“... En esa época nace mi gran amistad con él. Su explosión del “yo”, para tratar de salir de él, abrumado por él, era la imagen misma de la alienación. La “mancha” fue para él el testimonio vivo que se paga por tratar de salir de la alienación.

Renovación, pintura, mancha, explosión, irreverencia eran en Greco una misma cosa. Siempre identificando degradación con sublimación, firmaba con su nombre a las manchas de humedad alojadas en las letrinas. La obra ya estaba hecha; había que dejarla allí donde se encontraba. El, simplemente la reconocía. Por entonces exponía troncos de árboles, trapos de rejilla o de piso. Se fue asociando su nombre a “escándalo”, a “impostura”, a lo que él contestaba: “*Soy un pintor serio que necesito parecerlo*”. En un ambiente como el nuestro, Greco era un factor irritante. Para él no había límites. Significaba una voluntad que para crecer necesitaba borrar los prejuicios. (...).

Greco era el tema en el que siempre se caía, tanto para maldecirlo como para defenderlo, en mil conversaciones del ambiente artístico. Se había convertido en un personaje de leyenda. Y cuando la sociedad convierte un personaje real en un personaje de leyenda es que la sociedad necesita de él; le significa algo. Lo que Greco significaba era la liberación del prejuicio. Por esto sus propias víctimas -las cargadas de prejuicios, sobre todo sociales- eran quienes coqueteaban con él. Lo veían como un ángel liberador de los prejuicios que en definitiva los ataban a ellos mismos. (...).

Algunos lo veían como un dadá tardío. No. Era un precursor de la ruptura de prejuicios en nuestro país. Pero, por supuesto, su metodología era dadaísta, ya que el dadaísmo en la historia del arte es sinónimo de rebelión definitiva contra el esteticismo y la solemnidad. Esa rebelión se produjo en Europa en los años 20, pero realmente en nuestro país era aún necesaria cuarenta años después. Significó, ante todo, una rebelión contra la estupidez y la tergiversación de los que el arte mismo es y significa. (...).

El necesitaba sentir que podía tener al mundo con él. Se enamoraba del misterio. Hasta que lo poseía. Se desesperaba por tener aquello que cuando lo tenía le restaba valor.

Su última posibilidad de ser fue la de haber sido, la de la muerte. Con ella consiguió reunir todas las posibilidades en el personaje de leyenda, en el mito del Greco".(15)

Alberto Greco se suicidó en Barcelona, el 14 de octubre de 1965; todavía no había cumplido 35 años. Estaba obsesionado con esta idea y él la verá como una realización suprema. Habló reiteradas veces de este tema y decía de un happening que sería su suicidio.(16) (Documento N° 3, pág. 209)

2.4 Segunda y Tercera Exposición Individual de Noé

1960 es un año fundamental para Noé.

En mayo de 1960, Noé realiza su segunda exposición individual en la Galería Kala. Presenta 10 obras de pequeños formatos. Esta exposición fue, de alguna manera una continuación de lo que venía haciendo. (Fig. 2.7., pág. 44).

En los cuadros de estos primeros tiempos aparece una actitud informalista, pintura gestual, también matérica, chorreando, gruesas capas de materia, raspado, esgrafiado, la abundancia de la materia es exhuberante, casi parecen cuadros abstractos, pero se alcanzan a percibir algunas figuras, cabezas, rostros, manos, etc., los rostros parecen grotescos, algo expresionistas. Predominio del negro arrojado con abundancia que deja ver diferentes rojos, bordeaux y algunas manchas claras de blanco teñido de color. Paleta muy baja. A medida que se los va observando se van identificando caras, esgrafiadas o hechas con derroche de materia. Por momentos, la capa de pintura es tan gruesa y chorreada, que tiene relieve. Cascada y goce matérico. Esmaltes, espontaneidad, soltura, clima informal.

En ese mismo año Noé obtiene su primer premio: la Faja de Honor de Ver y Estimar, con la obra "San Jorge y el Dragón".

Además, es invitado por el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, en Perú, a una muestra de artistas jóvenes. Noé viajó junto a Pucciarelli. Esta fue su primera salida y de su obra al exterior.

En ese mismo año 1960, en noviembre Noé realiza su tercera exposición individual, en la Galería Van Riel, auténtico centro cultural y foco del arte en Buenos Aires. *Son realmente escasas las obras que se conservan de estas primeras exposiciones del artista.*



Fig. 2.7. LUIS FELIPE NOÉ, *La gran parentela*, díptico, óleo, 1961, 200 x 200 cm.,
Col. Flia. Noé.

Para tener una idea hay que recurrir a otros cuadros. (Fig. 2.8., pág. 46).

Esta tercera exposición contaba con alrededor de 29 obras, dichas obras son de tamaño mucho mayor, necesitó el pintor estas nuevas dimensiones y una expansión. Entre las obras figuran: "Rosas" o "El Restaurador de las Leyes" (1960, Técnica mixta sobre tela, 200 x 100 cm. Colección particular, Bs. As.), "Júpiter Tonante" (1960, Técnica mixta sobre tela, 200 x 150 cm. Propiedad del artista, Bs. As.) (Fig. 2.9., pág. 47), que actualmente se conservan. Pero hubo otras: "Pequeña historia de la incontinencia humana", "Las tentaciones de San Antonio", "Cuadro General de la Pasión", "Los críticos", obras que ya no existen, muchas de ellas se perdieron en mudanzas, olvidos, hubo destrucciones de los materiales y autodestrucciones.

En la actualidad muchos cuadros de ese primer período han modificado su aspecto, semejan un muro carcomido por la humedad, escamado, resquebrajado⁽¹⁷⁾ (Documento N° 4, pág. 210). Se debe a que el pintor utilizaba pintura asfáltica, así obtenía negros muy profundos; aceite sellador, mucha materia, en consecuencia, la capa superior se secaba, pero no así la capa inferior que continuaba modificándose sola. Además agregaba al óleo pintura mate, que origina una retracción de la capa pictural, da mayor efecto a la materia. Noé continuaba pintando con la mancha, el accidente, el azar y una materia densa.

"Cuando pinto, dice, soy muy torpe y ensucio mucho; pero lo hago con toda el alma. Pintar como algunos afirman es un juego pero semejante al del niño que se sube a una cornisa arriesgando la vida. Si uno no se anima a pintar mal, nunca pintará bien. Pintar es nada menos que permutar un mundo por otro y uno -el pintor- es el sacerdote de semejante operación. Lamentablemente los académicos de cualquier academia (incluso los que pretenden ser de avanzada), los exquisitos y los snobs, jamás se darán cuenta de ello. Se conformarán los primeros con eso ambiguo que llaman "poner orden en el caos", y los restantes con que les hagan cosquillas. Yo quiero poner caos en el orden, para descubrir la mancha, a la cual extraigo formas sin pretender destruir su poder sugestivo".⁽¹⁸⁾

46



Fig. 2.9. LUIS FELIPE NOÉ, **Júpiter Tonante**, 1960, Técnica mixta sobre tela, 200 x 150 cm. Propiedad del artista, Bs. As.

2.5 Cuarta Exposición Individual: "Serie Federal"

En mayo de 1961, realiza Noé su Cuarta Exposición Individual, en la Galería Bonino (la galería más prestigiosa en Buenos Aires). La muestra se denominó "Serie Federal" y contaba con 13 grandes obras. Estos cuadros tocan el clima de un período histórico argentino perteneciente al siglo XIX. La Guerra Civil entre Unitarios que pretendían la concentración de poderes en Buenos Aires y los Federales que aspiraban a que las provincias se gobernaban por sí mismas y no estar dependientes de Buenos Aires, la antigua capital del Virreinato del Río de la Plata.

Las obras son una evocación del clima de confusión, violencia, pasión y muerte de la época federal.

Noé no hace una pintura literaria, sino sustentada por bases plásticas, hay una tremenda exasperación de contraste del rojo y del negro. Revela el ambiente de confusión política, la pasión histórica, la anarquía reinante; las formas se perciben a pesar de la mancha.

Hugo Parpagnoli en el catálogo de la muestra cita una frase de Noé: "Hay que invocar a los demonios, el federalismo los invocó. Yo quiero hacer otro tanto con mi obra".(19)

Algunas de las obras expuestas son: "La Anarquía del Año XX" (1961, Técnica mixta sobre tela, 115 x 230 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Bs. As.), "Convocatoria a la Barbarie" (1961, Técnica mixta sobre tela, 148 x 223 cm. Colección particular, Bs. As.), "La Montonera" (1961, Técnica mixta sobre tela, 120 x 150 cm. Simón Aisiks, Bs. As.), "Imagen Agónica de Dorrego" (1961, Técnica mixta sobre tela, 149,5 x 96,5 cm. Carlos Muñiz, Bs. As.) (Fig. 2.10., pág. 49). Se alcanza a reconocer una cabeza con una expresión dramática. La mancha permite generar la forma. Pintura negra chorreando sobre dicha cabeza, como un fuerte impacto de bala (Dorrego fue fusilado). Rojos expresivos en torno a la cabeza y enormes negros que chorrean hacia la zona inferior del cuadro. Además hay un tono amarillento que en algunas partes, se mezcla con el rojo y el negro. Abundancia de negros dramáticos, rojos llameantes y cargados de angustia y amarillentos confundidos con los otros dos colores.



Fig. 2.10. LUIS FELIPE NOÉ, *Imágen agónica de Dorrego*, Técnica mixta sobre tela, 149,5 cm. x 96,5 cm. Carlos Muñiz, Bs. As.

Color que otorga vida, que posee vida propia. Estallan, se exaltan, se derraman. Sangre que brilla en sus colores, expresiones sórdidas, heroísmo, violencia. Actitud del informalismo, gesto, materia. Gran espontaneidad, soltura, pintura lanzada desde un tarro, semeja ser esmalte, gruesas capas que forman un relieve desparejo. Enorme fuerza expresiva, dramatismo, gran espontaneidad, tachismo, derrame de pintura que originan formas infinitas. El dramatismo está dado fundamentalmente por la materia, como si fuese todo el cuerpo de la obra, aunque el rostro (apenas perceptible), expresa dolor, sorpresa y angustia. Contenido expresionista. Fuerza pasional. Tonalidad cromática homogénea. Unidad de la obra y unidad de atmósferas.(20) (Documento N° 5 -fragmento-, pág. 213).

Noé con fuerza y libertad, logra una gran belleza, armonía y carácter evocativo.

En el catálogo de la exposición el artista afirma: "... Quiero que la pintura sea un culto contra todos los prejuicios -incluso los de vanguardia-, que se opongan al desarrollo pleno de su fuerza lírica. La única fuerza posible es la que nace del riesgo".(21)

Fue este un período de gran dinamismo para un artista joven.

Epoca de Rosas, época federal, momento de acontecimientos crueles, pasiones desencadenadas, sangre, Noé hace surgir en sus obras atmósferas rojas, un tremendo vigor, pesadillas, demonios, diablillos, etc. (Fig. 2.11., pág. 51).

"No resulta aventurado afirmar que la época de Rosas -tan caudalosamente glosada por la literatura y el arte- nunca alcanzó entre nosotros, en sus aspectos plásticos por lo menos, una expresión de tan entrañable intensidad".(22)

El éxito de la exposición fue muy considerable, los principales periódicos de Buenos Aires, hablaban de la muestra como un hecho importante. (Figs. B.6. y B.7., págs. 272 y 273).

"Mi cuarta exposición data de 1961, tiene ya un tema, y la realizo en la galería Bonino. Es mi Serie Federal. A través de trece grandes cuadros vuelvo al tema de la pasión humana, pero en relación a una época precisa de la historia argentina. Y lo hago con el método que yo creía válido para enfrentar lo pasional. O sea, no un método formal,



Fig. 2.11. LUIS FELIPE NOÉ, Convocatoria a la Barbarie, 1961, Técnica mixta sobre tela, 148 x 223 cm. Colección particular, Bs. As.

sino precisamente pasional. Y ésto, relacionado con el material con el que estaba pintando: la mancha. Los contempladores tuvieron de dónde aferrarse, les pareció más entendible que otras cosas más, vendí toda la exposición y me convertí en una especie de niño mimado".(23)

NOTAS AL CAPÍTULO SEGUNDO

- 1.- SCHOO, ERNESTO: "La década prodigiosa". Texto para el catálogo: Recordando el Di Tella. Fundación San Telmo. Buenos Aires, 22-3, 28-4 1985, p. 8.
- 2.- SCHOO, ERNESTO: ibid.
- 3.- CÓRDOBA, ITURBURU: XIV- "De la neofiguración al pop-art". 80 años de pintura argentina - Del pre-impressionismo a la novísima figuración. Ed. librería La Ciudad. Buenos Aires, 1981. p. 173.
- 4.- CÓRDOBA, ITURBURU: ibid.
- 5.- DE MAISTRE, AGNÉS: "Deira, Macció, Noé, de la Vega" 1961-1965. La figuración ecléctica. Texto para el catálogo: Deira, Macció, Noé, de la Vega. 1961. Nueva Figuración, 1991. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, agosto de 1991. p. 5. Traducción: Guillemont Michèle.
- 6.- PERAZZO, NELLY: "El informalismo". En: AA.VV. Arte Argentino Contemporáneo. Ed. Ameris S.A. Madrid, 1979. p. 92.
- 7.- PERAZZO, NELLY: ibid.
- 8.- PERAZZO, NELLY: ob. cit. p. 93.
- 9.- PERAZZO, NELLY: ob. cit. p. 94.
- 10.- KEMBLE, KENNETH: "El Informalismo, Alberto Greco y los comienzos de los años 60". En: Casanegra, Mercedes. El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. (Documento N° 2, pág. 207). S.A. Alba. Buenos Aires, 1988. pp. 25-26.
- 11.- GONZÁLEZ FRÍAS, FEDERICO: Texto tarjeta de presentación Galería "Witcomb". Buenos Aires. 5 al 17 de octubre de 1959.
- 12.- DE MAISTRE, AGNÉS: "Formation de Noé". Le Groupe Argentin. "Deira, Macció, Noé, de la Vega". 1961-1965. Ou la figuration eclectique. Université de París IV-La Sorbonne. Institut d'Art et d'Archeologie. Mémoire de Maîtrise sous la direction de Monsieur Bruno Foucart. Octobre 1987. p. 32.

Traducción: Graciela Cecilia Carelli.

- 13.- NOÉ, LUIS FELIPE: "El Informalismo, Alberto Greco y los comienzos de los años 60". En: Casanegra, Mercedes. El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. S.A. Alba, Buenos Aires, 1988. p. 24.
- 14.- CASANEGRA, MERCEDES: "Primera Exposición". El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. S.A. Alba. Buenos Aires, 1988, p. 24.
- 15.- NOÉ, LUIS FELIPE: "Alberto Greco". Texto para el catálogo: Greco Santantonin. Fundación San Telmo. Buenos Aires, 9 noviembre-6 diciembre 1987. s/p.
- 16.- WELLS, LUIS: "El Informalismo, Alberto Greco y los comienzos de los años 60". En: Casanegra, Mercedes. El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. (Documento N° 3), pág. 209). S.A. Alba, Buenos Aires, 1988. pp. 26-28.
- 17.- NOÉ, LUIS FELIPE: "Presentación de mi obra a un amigo". Texto para el catálogo: Luis Felipe Noé. Galería Van Riel, (Documento N° 4, pág. 210)). Buenos Aires, del 7 al 19 de noviembre de 1960. s/p.
- 18.- NOÉ, LUIS FELIPE: "Retratos con líneas y palabras". En: La Nación. Buenos Aires, 8 de diciembre de 1960.
- 19.- PARPAGNOLI, HUGO: "Luis Felipe Noé". Texto para el catálogo: Noé- Serie Federal. Galería Bonino. Buenos Aires, del 2 al 13 de mayo de 1961. s/p.
- 20.- LINARES, SALVADOR: "Luis Felipe Noé, expuso recientemente en la Galería Bonino una inquietante serie de óleos con motivos históricos". Revista de Arte. Crítica de exposiciones. (Documento N° 5 (fragmento), pág. 214)). Buenos Aires, julio 1961.
- 21.- NOÉ, LUIS FELIPE: Texto para el catálogo: Noé Serie Federal. Galería Bonino. Buenos Aires. Del 2 al 13 de mayo de 1961. s/p.
- 22.- CÓRDOVA, ITURBURU: "Una nueva visión y temas argentinos". El Hogar. Buenos Aires, junio 1961.

- 23.- NOÉ, LUIS FELIPE: "Serie Federal". En: Casanegra, Mercedes. El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. S.A. Alba, Buenos Aires, 1988. p. 32.

CAPITULO 3

Noé y el grupo “Otra Figuración”

3.1 La gestación del grupo

Como se ha expresado anteriormente, la noche de la inauguración de su primera exposición individual, Noé vuelve a encontrarse con Jorge de la Vega, a quien ya conocía porque había sido compañero en la Facultad de Arquitectura de su hermana.

Además Noé, en su adolescencia, había admirado a de la Vega por su gran facilidad para la pintura, con reminiscencias de Modigliani. Esa noche inaugural de la Vega, le comunicó a Noé que le interesaba el rumbo que había tomado su obra y que él estaba dentro de la geometría, pero que sentía que debía acabar con ella.

De la Vega era el hijo de un pintor aficionado, se había formado en la Facultad de Arquitectura, de allí se deduce que le interesó la pintura geométrica, aunque era una geometría muy sensible, mediante una trama lineal dotada de una sensorialidad textil.

Este tipo de geometría sensible era la principal característica de la pintura abstracta que predominaba en ese tiempo en Buenos Aires.

También, en esa noche inaugural, se acercó a Noé, Rómulo Macció, quien ya había realizado tres exposiciones individuales y Noé (que no lo conocía) había hecho la crítica de la primera, en 1956, para el diario “El Mundo”.

Macció como pintor autodidacta que se dedicaba al diseño gráfico, y era uno de los más importantes en dicha profesión. Al comienzo estuvo relacionado con el surrealismo abstracto del grupo BOA, además era miembro de la asociación internacional “Phases”, realizando un automatismo psíquico, aunque ya estaba interesado por la figuración.

Poco tiempo antes (de la primera muestra de Noé), Macció había efectuado (en la misma galería) una exposición plena de vitalidad, en donde se apreciaba cierta influencia de Kooning. La búsqueda por la figuración hizo que esa noche también se acercara a Noé.

Alberto Greco, alma del Informalismo, también se acercó a Noé durante la inauguración y mostró auténtico entusiasmo por la pintura de Noé. Greco lo vinculó con

otros informalistas. La obra de Noé aunque partía de la mancha, tenía figuras que lo apartaban del Informalismo, manteniendo ciertos vínculos con él.

Noé señala que muchos críticos o historiadores, señalaron que en sus comienzos fue informalista, y él dice que esto no es exacto.

Noé, de la Vega y Macció sentían en aquel entonces que partiendo de la actitud informal era posible alcanzar una síntesis.

“... Ese día de manera implícita nuestra complicidad quedó sellada ...”(1)

Como ya se ha expresado en el capítulo segundo, en aquel tiempo Noé trabajaba en el edificio de la antigua fábrica de sombreros de su abuelo, de fines del siglo pasado; Greco y Macció le piden a Noé ir a pintar allí. Y de la Vega los visitaba con frecuencia. (Fig. B.5., pág. 272).

“... El entusiasmo y una fe en que algo importante estábamos gestando se nos contagiaba. Si bien Greco creía que nuestro interés por el rescate de lo figurativo era un paso atrás, nos apoyaba en nuestra actitud experimental, ...”(2)

Desde 1960, empieza a gestarse entre Noé, de la Vega y Macció, la idea de formar un movimiento que quebrará todos los prejuicios, tanto abstractos como figurativos.

Macció, en ese mismo año 1960, ve una exposición de Ernesto Deira, en la galería Witcomb; la muestra le impresiona muy bien y lo presenta a Noé. Deira era un abogado que había estudiado pintura con Leopoldo Presas y con Leopoldo Torres Agüero. Era un pintor figurativo con mucho oficio, a quien le atraía particularmente las pinturas negras de Goya. Hombre muy culto y con un espíritu desafiante. *Inmediatamente se entusiasmó con la idea de formar un movimiento, que fuera una síntesis entre figuración y abstracción, empleando un lenguaje libre, que mostrara la realidad que los rodeaba, buscando un arte propio.*

Ellos estaban atentos al Informalismo español y el Expresionismo Abstracto norteamericano.

Dichos pintores querían emplear la invención y también quebrar la oposición entre arte nacional propio y arte contemporáneo internacional.

El grupo se fue gestando y afirmando poco a poco, y no hubo una doctrina preliminar a la cual adherirse. Comprendieron que el trabajo en común los ayudaría, y se comprometieron juntos en esta aventura creadora. (Fig. 3.1., pág. 59).

3.2 El grupo pretende expandirse

Entonces decidieron convocar a la mayor cantidad de gente posible en esta propuesta de trabajo.

Invitaron a otros artistas. Entre ellos, a Alberto Greco, quien respondió que no, porque creía que utilizar la figuración aunque de manera libre, era dar un paso hacia atrás.

A pesar de ello, Greco, en 1961, (después de la exposición "Otra Figuración") realizó una muestra denominada "Las Monjas", donde empleando la mancha, en una actitud sórdida, se refería a monjas y a decadencia.

También invitaron a Antonio Seguí, que en actitud irónica aunque amistosa hacia el grupo, hizo una obra, partiendo de una fotografía, había logrado un personaje siniestro mediante mucha materia.

En 1961, Macció, Deira, Noé y Seguí habían expuesto juntos en la Galería Galatea, tintas y dibujos. Seguí efectuaba una pintura matérica, aunque no informalista, con formas abstractas (debido a su estancia en México). Sus obras semejaban el cuero trabajado.

También Seguí se niega a la invitación del grupo, argumentando que él era un pintor abstracto; además prefería la labor individual y desconfiaba, en ciertos aspectos, de los grupos.

A pesar de esto, en 1962, Seguí efectúa una serie denominada "Felicitas Naón", con una actitud semejante a la obra anterior. Desde entonces, a Seguí, más de un crítico o historiador lo asoció al grupo. Y Noé recuerda que un profesor norteamericano se refería a los cuatro Neofigurativos argentinos formado por cinco artistas (el quinto era Seguí) naturalmente. (Fig. C.1., pág. 274).

"... No hay duda que Greco y Seguí perciben la Abstracción como un progreso, Greco ve el avance de la modernidad y Seguí la seguridad de una autenticidad sudamericana..."(3)



Fig. 3.1. Deira, Macció, Noé y de la Vega, 1963. Foto Sameer Makarius.

“... Seguí no perderá el interés particular que tiene por la pintura de Noé con el cual compartirá varias preocupaciones. Los dos buscarán una escritura latinoamericana, se interiorizarán por la realidad argentina, uno con una ironía distante y el otro con una vehemencia casi dolorosa. La formulación plástica de aquello que Noé afirma que es la realidad sudamericana no puede dejar de seducir a Seguí...”(4)

También invitaron a integrarse al movimiento a Jorge Demirjian y a Miguel Dávila, que tampoco aceptaron, por considerarse figurativos. Aunque, posteriormente, con sus obras se aproximaron y la crítica, en general, los llamó “**Neofigurativos**”. Así como Juan Carlos Distéfano, que tiempo más tarde realizó obras neofigurativas en escultura, habiendo sido, en sus comienzos, otra de las figuras más sobresalientes del diseño gráfico. (Ver Figs. C.2., C.3. y C.4., págs. 275, 276 y 276).

Además invitaron a Jorge López Anaya, que se sentía inseguro y luego de una crisis personal, abandonó la pintura para dedicarse a la crítica y a la historia del arte.

Únicamente dos aceptaron la propuesta del grupo: Carolina Muchnik y Sameer Makarius.

Carolina Muchnik pintaba mediante pequeñas pinceladas, con las que construía y desarmaba las imágenes. Sameer Makarius había nacido en Egipto y se formó en Alemania y en Hungría, aunque era un pintor abstracto, se destacaba más como un fotógrafo excelente.

Jugaba con la película virgen, realizando sus “proyectogramas”.

En las películas, partiendo de la mancha, dibujaba figuras, que una vez ampliadas poseían gran vitalidad y fuerza. Por la serie “**Temas Bíblicos**”, que estaba realizada mediante este método, lo invitaron a integrarse al grupo.

3.3 La primera exposición del grupo “Otra Figuración”

“La exposición se realizó en agosto de 1961 en la Galería Peuser y se llamó “**Otra Figuración**” (Fig. 3.2., pág. 61). No sabíamos bien como llamarla (...) el nombre de nueva figuración lo inició públicamente Michel Ragón en 1962. (...) yo había propuesto el paradójal nombre de “**Figuración-abstracta**” y en definitiva se aceptó el propuesto por



Fig. 3.2. Catálogo de la exposición Otra Figuración, 1961.

Macció de “Otra Figuración” inspirado en el término “Art Autre” con el que Michel Tapié quería referirse al informalismo. Tal vez el nombre de “Figuración libre” elegido por los jóvenes pintores franceses de los años ochenta hubiese sido el más adecuado, porque de eso en realidad se trataba...”(5)

“... No existía en ese momento en ninguna parte del mundo un movimiento que conscientemente estuviera unido en torno al concepto de la “nueva figuración”, término que por otra parte Michel Ragón inventó tres años después en París*, pero sí es cierto que

* Año 1962.

ese mismo año 1959 Peter Selz había organizado en el Museo de Arte Moderno de New York una exposición denominada “New York images of Man”.

De esta manera no estábamos aún informados y de esta tendencia sólo teníamos vagas referencias del grupo Cobre, de Bacon y de Dubuffet y el arte bruto francés. De Pollock conocíamos su obra abstracta. De todos ellos sabíamos más que existían con una determinada sensibilidad hacia nueva forma de figurar que información global sobre sus obras.”(6)

“... Lo que es importante consignar es que el nombre de nueva figuración nunca lo elegimos ni nunca hicimos una exposición bajo ese apelativo.

Hicimos una sola muestra con un título de “Otra Figuración” y luego desde 1962 cuando nos dimos cuenta que no éramos un movimiento sino tan sólo un grupo compuesto por los cuatro que habíamos inventado aquella muestra, expusimos con nuestros nombres: Deira, Macció, Noé, de la Vega y éste en último término porque consideraba que su verdadera letra inicial era la V corta y no la D. Pero justamente después de que el nombre “Nueva Figuración” se utilizara en París sirvió para que los críticos nos llamaran así a nosotros y, a los pintores que posteriormente transcurrieron por un camino similar.”(7)

Los seis artistas, eran conscientes que no formaban un movimiento, y que tampoco constituían un grupo, en el catálogo de la exposición “Otra Figuración” escribieron:

“No constituimos un movimiento, ni un grupo, ni una escuela. Simplemente somos un conjunto de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la necesidad de incorporar la libertad no queremos limitarla dogmáticamente, esclavizándonos a nosotros mismos. Por eso evitamos el prólogo. Sin embargo existe una razón de ser, una voluntad artística que nos ha impulsado a hacer esta exposición. Esta voluntad artística es individual. Por eso nos remitimos a la confesión privada. De la raíz común de esta voluntad, que hable por sí sola la exposición”.(8)

Cada uno de los seis integrantes de “Otra Figuración” tuvo su expresión en el catálogo:

Ernesto Deira

“Porque no soy realista. Porque creo en los libres. Porque creo. Porque hago la tela y ella me hace. Por mí y el interlocutor. Por el nuevo lenguaje. Porque quiero salvarme. Por los límites. Porque digo sí. Porque no sé hacer otra cosa. Por eso soy figurante. Porque se me da la gana.”

Carolina Muchnik

“Extraer de la materia a mis semejantes y a los que no son exactamente mis semejante, es decir, aquellos seres que tal vez habiten transfigurado, otros espacios, otros tiempos, es el objeto de mi pintura. Cuando comienzo un cuadro, cuando la tela ya ha dejado de ser una superficie blanca y la materia crece poco a poco, se mueve y se modifica, los rostros y los cuerpos ya están ahí. Han nacido casi a pesar mío, impulsados por una necesidad de existir. Se empujan y ubican dentro del cuadro como si quisieran ser de nuestro mundo. Ser ellos nuestros espectadores y nuestros jueces. Mirarnos, descubrirnos, a nosotros que los estamos mirando, descubriendo”.

Rómulo Macció

“¡Hombre, mira estos espejos!”

Sameer Makarius

“Martín Fierro, estrofas 412 al 422”

Luis Felipe Noé

“Otra Figuración no es otra vez figuración. Los hombre de hoy tienen los mismos rostros que los de ayer y, sin embargo, la imagen del hombre de hoy es distinta de la imagen del hombre de ayer. El hombre de hoy no está guardado detrás de su propia imagen está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas. Ese elemento relación considero que es el fundamental en una otra figuración. Las cosas no se consumen en sí sino que se confunden entre sí.

Creo en el caos como valor. Dentro de ese caos la figura no es en mi obra un elemento casual ni circunstancial. Creo en la revalorización de la figura humana, no en el retorno a la figuración”.

Jorge de la Vega

“No fui exactamente yo quien introdujo figuras humanas en mi pintura; creo que fueron ellas mismas las que me utilizaron para inventarse; no fue una imposición voluntaria sino un encuentro natural y ahora no podría prescindir de ellas sin sentir cercenada mi libertad expresiva”.(9)

3.4 Algunas características de las obras expuestas

Los cuadros de Deira manifestaban una influencia de las pinturas negras de Goya; allí libera su violencia psíquica. Pintura expresionista, trágica, horror.

Fondos negros, sobre ellos, masas de gente efectuadas con trazos vigorosos.

Paleta muy baja, oscura, tenebrosa. Distintas gamas de negro con algunos toques de color.

Rostros muy expresivos ojos grandes, angustia, miedo, preocupación, apenas se perciben los rostros en medio de la negrura. Pinceladas sueltas, espontáneas.

Sensación de asfixia. No se diferencian los hombres de las mujeres. Noche, tenebrismo.

Las obras de Carolina Muchnik, (ella viene del Informalismo), tienen un carácter abstracto, figurativo, la figura está tratada con una actitud abstracta. Expresiva, zonas transparentes y opacas, terror, horror, dolor humano solidario y difícil de definir.

Las obras de Macció presentan mucho contraste, amplios fondos blancos, carácter de afiche de publicidad, pero cargado de la angustia humana.

Geometría, informal, figuración, expresionista, toques de pincel en diferentes sentidos, contraste de color, Pintura informal con elementos figurativos.

Grafismos diversos, esgrafiado; gestual, chorreado. Fuerza, furia, desparpajo, pincelada ágil, desgarro, dolor, material puesto con soltura, sin temor.

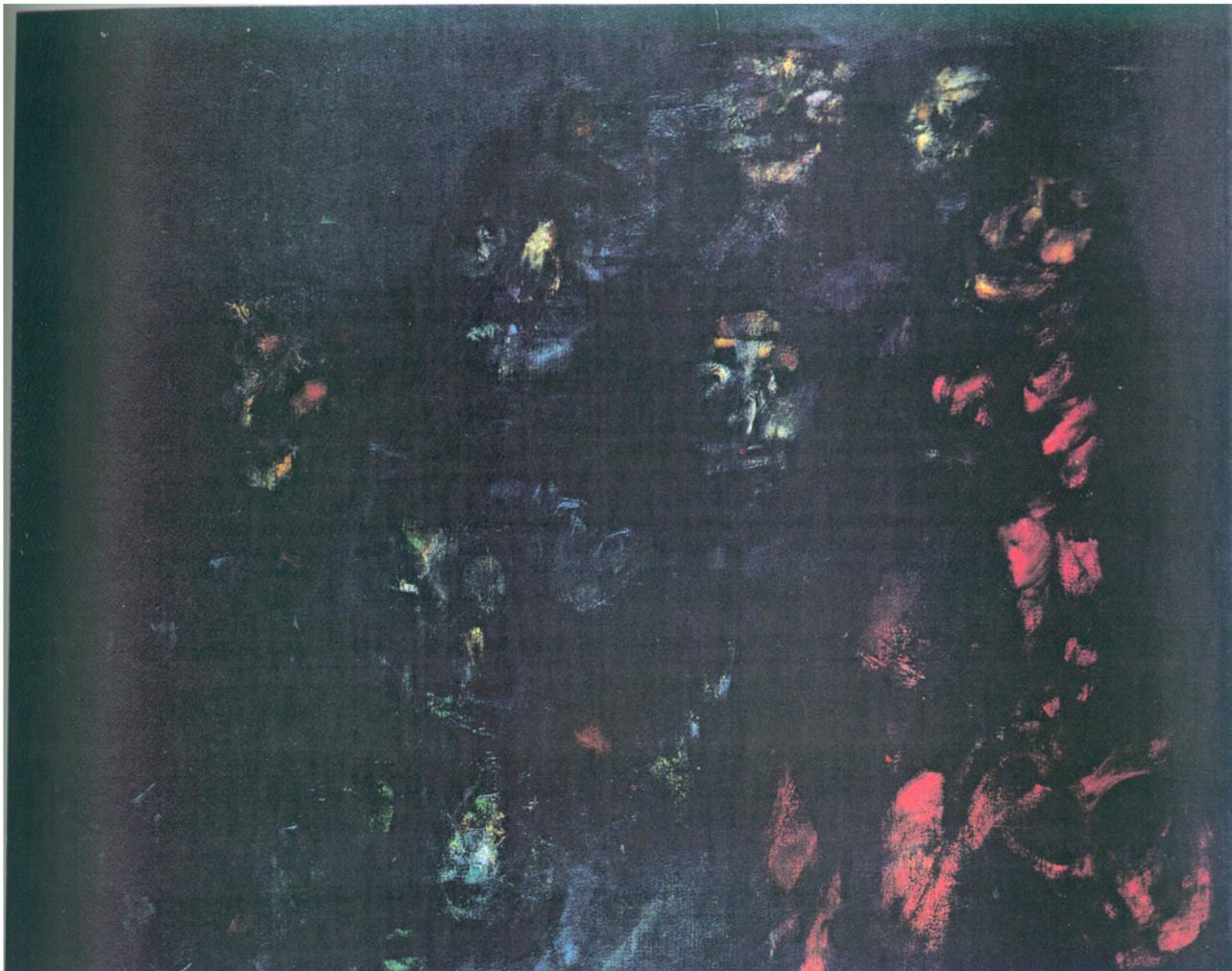


Fig. 3.3. ERNESTO DEIRA, **De la serie Campos de Concentración**, 1961, óleo, 150 x 200 cm., Col. Flia, Deira.

Fig. 3.4. CAROLINA MUCINIC, **Abstracción**, 1961.

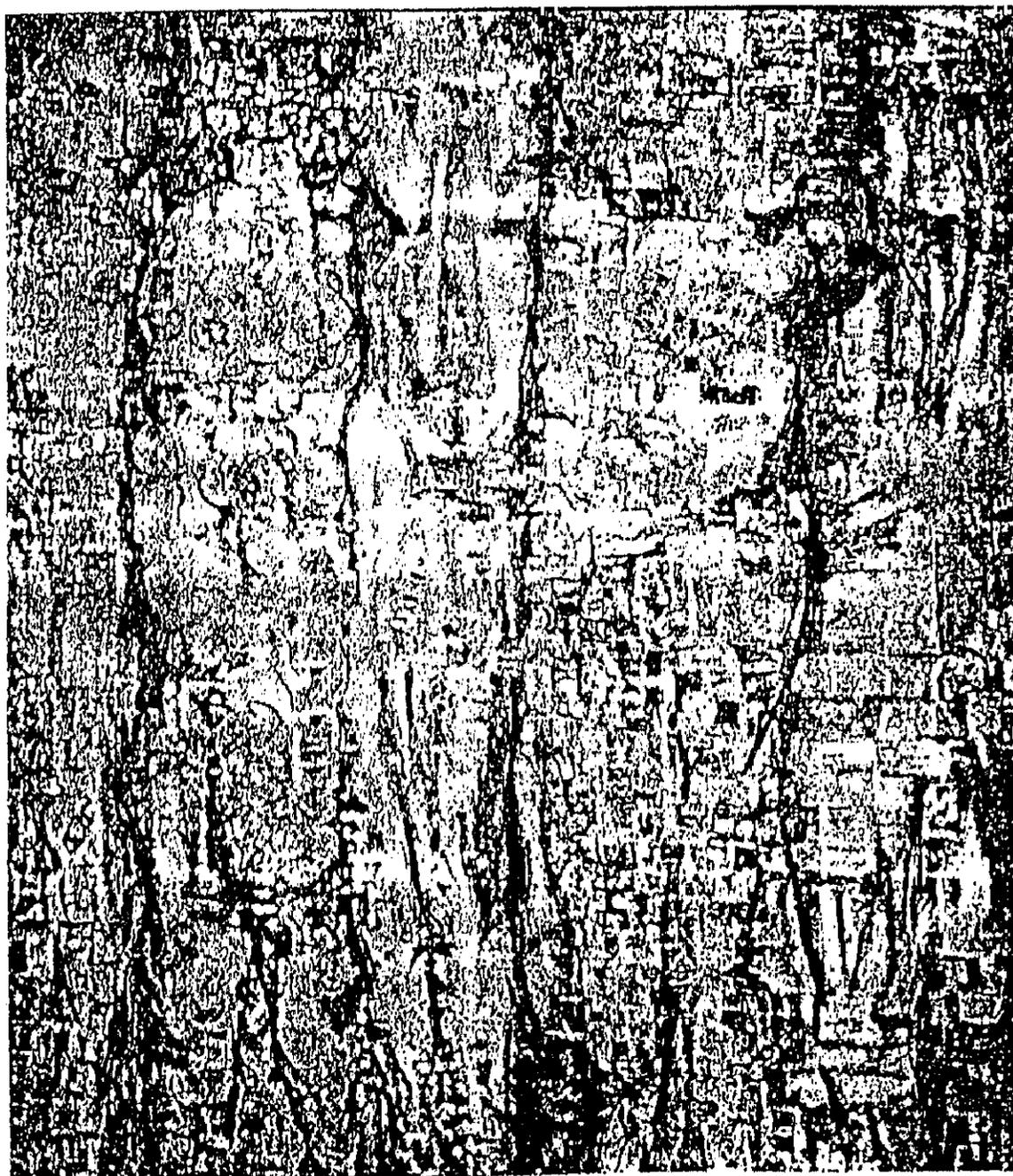


Fig. 3.4. CAROLINA MUCHNIK, Abstracción, 1961.



Fig. 3.5. RÓMULO MACCIÓ, Sin título, 1963, Oleo sobre tela, 195 x 130,5 cm.



Fig. 3.6. SAMBER MAKARIUS, Bethsabé (Serie "Temas Bíblicos"), 1961.



Fig. 3.7. LUIS FELIPE NOÉ, **Sobre la vida y la muerte**, 1961, Técnica mixta sobre tela, 130 x 96,5 cm. Inés Balbi, Buenos Aires.



Fig. 3.8. JORGE DE LA VEGA, El rescate, 1961, óleo, 195 x 130 cm. Col. Marta y Ramón de la Vega.

Sameer Makarius

Expuso cuadros de la serie "Temas Bíblicos", efectuando una síntesis de las dos técnicas que utiliza (fotografía y pintura). Emplea revelador y fijador, dando gran importancia al azar.

Aunque emplea productos fotográficos, el trabajo es manual. Así como otros artistas usan el óleo, él utiliza fijador y revelador. Sus obras tienen la actitud del expresionismo abstracto.

Noé

Las obras que expone están en la línea de su cuarta exposición individual, "Serie Federal", aunque carecen de temas históricos.

Continúa la actitud informal; pintura gestual, matérica. Gran espontaneidad, altura. Enorme fuerza expresiva, dramatismo. Materia exhuberante, que aplicada en gruesas capas constituyen casi un relieve muy desperejo.

Chorreado, raspado, esgrafiado, grafismos, etc.

En medio de la abundante materia, se perciben las formas, rostros grotescos, algo expresionistas.

Pintura sin prejuicios, sin inhibiciones, libre, sumamente espontánea y expresiva. Ver también figuras anteriores 2.5., 2.7., 2.9., 2.10., 2.11., B.6. y B.7., págs. 39, 44, 47, 49, 51, 272 y 273.

De la Vega

Los cuadros presentados mostraban fondos blancos y sobre ellos, figuras muy espontáneas, trazos y color puestos con mucho vigor.

Grafismo madeja de líneas, las figuras son difíciles de percibir; caligrafía. Línea ligera, infinitamente hilada; semicírculos. Las figuras se funden en una masa, de donde surgen cabezas, con expresiones torcidas, como mutiladas.

Aglutinamiento. Aquí se encuentra lo humano y la bestia que se asocian. Lo inhumano tendrá el aspecto de la animalidad.

El enmarañado grafismo domina, es difícil descubrir las figuras, actitud informal, raspado, esgrafiado, chorreado, etc.

"... Si las obras están por momentos muy próximas, será lo que podríamos llamar un efecto mimético, más que una comunión de pensamientos(...). Ellos no creyeron en "las ilustraciones de teorías, abstractas o reales"...".(10)

A estos artistas los reúne las intenciones y no los resultados, según dijera Deira.

Sus formaciones y temperamentos son diferentes; aunque tienen muchos elementos en común.

Salvo Carolina Muchnik y Sameer Makarius, los cuatro pintores que quedarán después (Deira, Macció, Noé y de la Vega), nacieron y vivieron en Buenos Aires. Ninguno de los cuatro pasó por la Escuela Nacional de Bellas Artes.

De la Vega y Macció son autodidactas. Noé y Deira estudiaron un tiempo en ateliers de pintores.

Todos tuvieron otra formación y realizaron otra profesión antes de dedicarse a la pintura.

Deira: abogado. Macció: diseño gráfico. Noé: derecho y periodismo. De la Vega: estudió en la Facultad de Arquitectura, aunque no concluyó (faltándole sólo una materia), para no ostentar el diploma de arquitecto.

"... Sus independencias de espíritu, ausencia de prejuicios, debe sin duda mucho a esta formación poco ortodoxa. Por su sólida formación intelectual y experiencia profesional, les será más fácil ejercer su espíritu crítico hacia la pintura contemporánea y hacer una revisión sistemática. (...) Hace falta que su aventura común se nutra de sus diferencias y aportes respectivos".(11)

Deira afirmó: "nos unían más los "no" que los "sí".(12) (Documento N° 6, pág. 215).

La exposición impresionó favorablemente, fue muy elogiada, no tuvo opositores y se reconoció la novedad que ofrecía."(13) (Documento N° 7, pág. 217).

NOTAS AL CAPÍTULO TERCERO

- 1.- NOÉ, LUIS FELIPE: "La llamada nueva figuración argentina". Conferencia Pronunciada en la Texas University Austin, USA. Octubre 1989. p. 4.
- 2.- NOÉ, LUIS FELIPE: ob. cit. p. 5.
- 3.- DE MAISTRE, AGNÉS: "Reaction des abstraits". Le Groupe Argentin "Deira, Macció, Noé, de la Vega", 1961-1965, Ou la Figuration eclectique. Université de Paris IV. La Sorbonne Institut d'Art et d'Archeologie. Mémoire de Maîtrise sous la direction de Monsieur Bruno Foucart. Octubre 1987. p. 9. Traducción: Graciela Cecilia Carelli.
- 4.- DE MAISTRE, AGNÉS: Ob. cit. p. 11.
- 5.- NOÉ, LUIS FELIPE: Ob. cit. p. 9.
- 6.- NOÉ, LUIS FELIPE: Ob. cit. p. 3.
- 7.- NOÉ, LUIS FELIPE: Ob. cit. p. 10.
- 8.- DEIRA, MUCHNIK, MACCIÓ, MAKARIUS, NOÉ, DE LA VEGA: Texto del catálogo "Otra Figuración". Galería Peuser, Buenos Aires. 23 agosto - 6 septiembre de 1961. s/p.
- 9.- DEIRA, MUCHNIK, MACCIÓ, MAKARIUS, NOÉ, DE LA VEGA: Ibid.
- 10.- DE MAISTRE, AGNÉS: Ob. cit. p. 16.
- 11.- DE MAISTRE, AGNÉS: Ob. cit. p. 19.
- 12.- NOÉ, LUIS FELIPE: "Testimonios y valoraciones". En: AA.VV.: Deira, Macció, Noé, de la Vega. 1961 - Nueva Figuración, 1991. (Documento N° 6 (fragmento), pág. 215). Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires. Agosto 1991. p. 39.
- 13.- MARTÍN CROSA, RICARDO: "Aportes para la interpretación de la plástica argentina contemporánea. Direcciones de la plástica argentina contemporánea". 1. "Tierra sin ancestros" A. "Neofiguración argentina, crónica del desarraigo". En AA.VV.:

Arte Argentino Contemporáneo. (Documento N° 7, pág. 217). Ed. Ameris S.A.
Madrid, 1979. pp. 98-99.

CAPITULO 4

Consagración de Noé y del grupo neofigurativo

4.1 Noé y el grupo: 1^{er} viaje a Europa

Inmediatamente después de finalizada la exposición “Otra Figuración” los cuatro integrantes definitivos del grupo viajan a París. Noé fue becado en 1961 por el gobierno francés.

Deira y Macció fueron poco después, becados por el Fondo Nacional de las Artes.

De la Vega también viajó, con sus ahorros logrados como dibujante de perspectivas para arquitectura. Al partir para Europa, dejaban un Buenos Aires muy convulsionado y efervescente en el aspecto cultural, particularmente acelerado en los últimos años (fines de los '50 y comienzos de los '60).

Poco después, a finales de 1961, Alberto Greco, expuso la serie “Las Monjas”, y Antonio Berni expresaba un cambio fundamental en su arte, al exponer “Juanito Laguna”, obras enormes que demostraban haber utilizado la influencia informalista, al emplear cualquier material expresivo. El protagonista es un niño que vive en unas villas míseras. Empleó latas justamente para reflejar ese mundo donde habitaban los personajes. Fue una nueva forma de hacer arte social y la actitud era neo-figurativa. (Fig. D.1., pág. 277).

Además, en esa época (noviembre 1961), Kenneth Kemble, el inquieto impulsor del Informalismo, junto a un grupo realizaban la muestra de “Arte Destructivo”.

Luis Felipe Noé parte de Buenos Aires en barco junto a de la Vega en septiembre de 1961.

Para Noé este viaje estaba cargado de expectativas, desde su infancia sus padres le habían transmitido admiración por Francia, habiendo acudido a un colegio francés en la época de la Segunda Guerra Mundial. Y París era, en consecuencia, un mito muy presente para él.

París continuaba siendo un mito para muchos de su generación. Aún se creía que era el centro del arte en Occidente; aunque eso estaba cambiando.

Es fundamental, para Noé, ese viaje en barco junto a de la Vega. Fueron 15 días de charlas, intercambios de ideas. Allí se incubaron nuevos proyectos y se gestó un cambio radical en la pintura de Noé.

Noé le decía a de la Vega, que si a todo el mundo le gustaba su pintura, era que no estaba revelando nada nuevo y que se estaba equivocando. Además decía "He querido hasta ahora trabajar con la idea de la relación de las figuras por fusión, lo cual es falso *en un mundo de contrastes y tensiones. Es necesario que me ocupe de las relaciones por oposición*"(1). Por su parte, de la Vega también sentía la necesidad de nuevos cambios en su labor artística, él tenía el deseo de quebrar la estructura rígida del bastidor y de liberar a sus figuras al espacio real. Llegados a Francia, Noé y de la Vega se instalaron juntos, cerca de París, en Issy les Molineaux.

Noé realiza obras ya con una nueva concepción, y hay un cambio fundamental. Aunque continúan el gesto y la mancha, aparece el cuadro dividido, múltiples atmósferas, la atonalidad, se quiebra en consecuencia la unidad de la obra por la tensión dentro de la misma.

Dentro de esta nueva actitud uno de los primeros cuadros que pinta es "Mambo" (1962, Técnica mixta sobre tela. 190 x 192 cm. Propiedad del artista) (Fig. 4.1., pág. 77). Es un díptico, con 2 bastidores, uno superior y otro inferior, alargados.

El rectángulo superior con la tela el derecho, oscuro, chorreado. El inferior con el bastidor al revés (donde se ve la cruz del bastidor), y una figura en madera recortada, con mucho color.

Rectángulo superior: inmensa cabeza femenina, pintada con grandes trazos espontáneos, predominio del negro (oscuros) y algunos claros (blanco amarillento).

Rectángulo inferior: el cuerpo (correspondiente a esa cabeza), realizado en madera recortada, colores intensos, con pincelada suelta.

* Cabeza - Sin color - Derecho - Pincelada suelta. Se mezclan cabeza y fondo.

Tratamiento emocional.

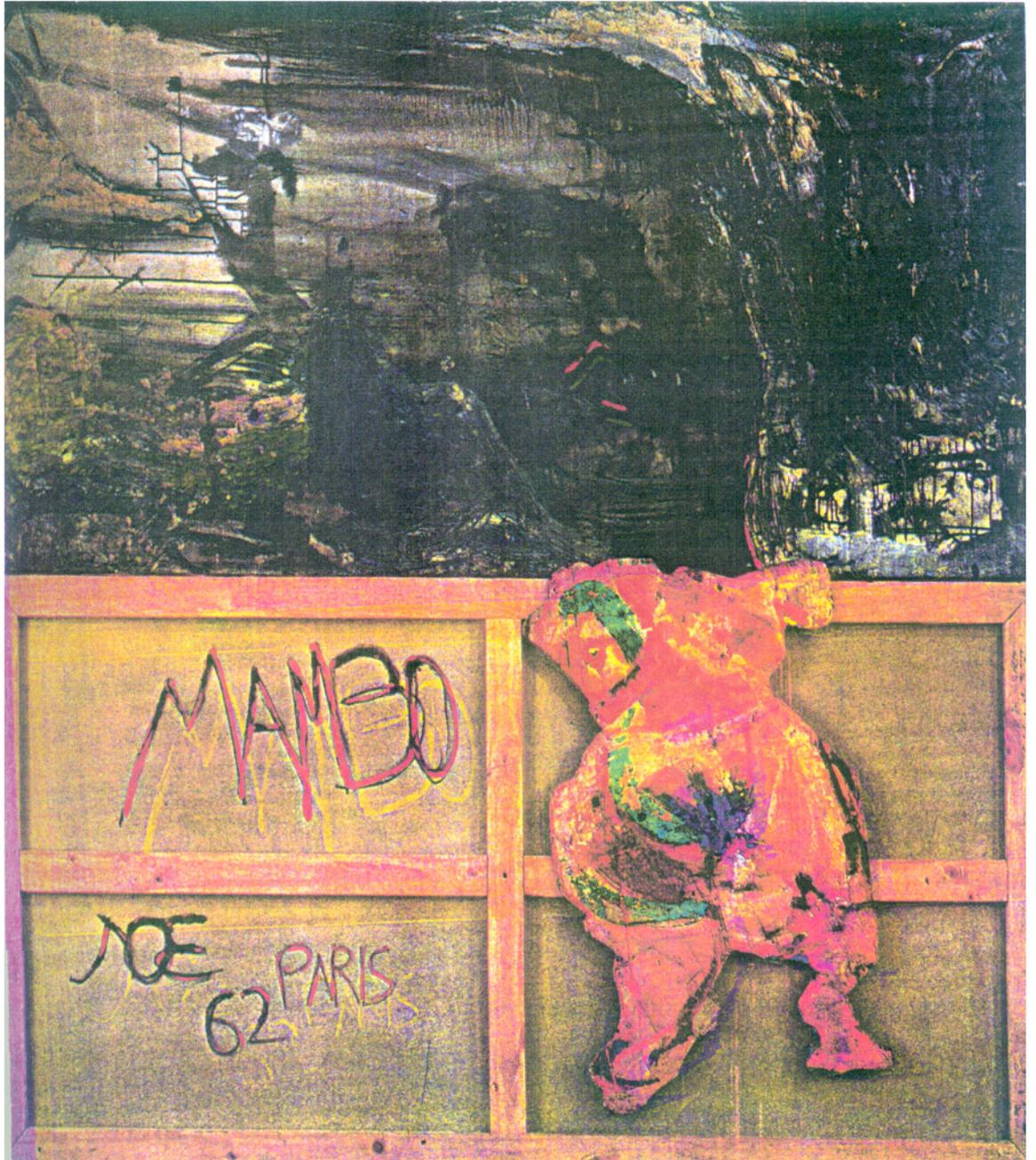


Fig. 4.1. LUIS FELIPE NOÉ, Mambo, 1962, Técnica mixta sobre tela, 190 x 192 cm.

Propiedad del artista

* Cuerpo - Con color - Revés - Pincelada suelta - Figura (racional) recortada sobre el fondo - Emocional (por el color).

Dos partes exactas, de una obra. El concepto de unidad, es una concepción demasiado antigua, y hoy se vive en un mundo de tensiones, de rupturas, de ahí esta obra con ruptura de unidad, cuadro dividido.

Otra obra de 1962 es "Tango" (Técnica mixta sobre tela, 120 x 200 cm. Col. Marta de la Vega, Bs. As., fig. 4.2.). Cuadro dividido. 2 partes. Zona izquierda y la derecha (más pequeña).



Fig. 4.2. LUIS FELIPE NOÉ, **Tango**, 1962, Técnica mixta sobre tela, 120 x 200 cm.

Col. Marta de la Vega, Bs. As.

En la parte izquierda se destaca una cabeza de porteño*, figura arquetípica, rostro sonriente, hombre típico que baila o gusta del tango. Tiene un sombrero negro, en cuya copa hay pintada una cara con aire ausente, regordete, en blanco y negro. El cuello de la

* **Porteño**: natural de Buenos Aires.

camisa y la chaqueta (del hombre de tango) es blanco. Toda esta cabeza que se acaba de describir está hecha en una madera aparte recortada y adherida al cuadro, pero en relieve bastante saliente. El resto de la zona izquierda tiene varias cabezas, semejantes a la pintada en la copa del sombrero del porteño -algunas manos como estampaciones y manchas claras y marrones, en el fondo blanco intenso- (espeso). La zona derecha del cuadro es mucho más oscura, recuerda su "Serie Federal". Paleta baja, predominio de negros y rojos (líquida). Se observa en dicha zona la silueta de la cabeza de un animal, de color muy claro que resalta sobre el fondo oscuro. Cabeza muy expresiva.

Los dos sectores del cuadro son muy diferentes, en paleta bastante alta (izquierda), muy baja (derecha). El color divide en dos a la obra. El tratamiento de la obra es la mancha y el gesto, chorreado, esgrafiado, materia abundante, tratada con espontaneidad, soltura, capas gruesas de pinturas y en oposición otras muy delgadas.

Hay oposición de color y también oposición de consistencias.

Otro cuadro es "Alias, el chanco" (el hombre en peligro) (1962, Técnica mixta sobre tela, 194 x 196 cm. Propiedad del artista. París) (Fig. 4.3., pág. 80). Un hombre y una mujer (con 2 caras) dialogan. Debajo un hombre caído en tierra y un cerdo que devora la cabeza. Aquí el color posee mucha sugestión poética y se abandona la mancha informalista. Influencia del grupo Cobra.

"Amantes en acción" (1962, Técnica mixta sobre tela, propiedad del artista), expuesta en el Museo de Arte Moderno de París, "Exposición de arte latinoamericano" - Pintura - objeto.

Mientras tanto, de la Vega además de afirmarse en lo que ya estaba haciendo, empezó a quebrar bastidores y a envolverlos libremente con telas.

Se estimulaban mutuamente, aunque reconoce Noé no fue precisamente el ambiente artístico de París lo que los alentaba; pues les pareció mediocre y decadente.

"Cuando llegué a París sentí una gran desilusión. Sentí que todo era en función de mitos y que las realidades eran muy pocas"(2).

Noé le comentaba a de la Vega:



Fig. 4.3. LUIS FELIPE NOÉ, *Alias, el chancho*, 1962, París, Técnica mixta sobre tela, 124 x 96 cm. Propiedad del artista.

“Hemos venido creyendo que París es el centro mundial de la actividad artística para enterarnos que ese centro es Nueva York”(3).

Pero a pesar de todo, el viaje fue positivo. Noé reconoce que París los ayudó a perder todo tipo de solemnidad al arte. Sentían la necesidad de romper con todos los prejuicios. En aquel entonces se daba el auge del Pop Art en New York. Noé tenía las primeras noticias de Rauschenberg, aunque aún no conocía su obra. Además, Noé viajó por España, Italia, Países Bajos, etc. Por otro lado, Deira y Macció vivían juntos, también cerca de París, en Fontenay aux Roses.

Eran más contenidos, estaban más preocupados por la libertad gestual y veían demasiado audaces las realizaciones de Noé y de de la Vega, quienes buscaban más la ruptura de estructuras.

Aunque los cuatro coincidían en que estaban decididos a romper con todos los prejuicios en pintura, llenándola de contenidos, la experiencia de París consolida al grupo con permanentes diálogos e intercambios, y comprenden la necesidad de continuar trabajando juntos.

4.2 El regreso al país

En septiembre de 1962, Noé vuelve a Argentina. Al llegar de Europa, dijo:

“... encontré la necesidad de pertenecer a un pueblo que viva. Encontré la necesidad de la Argentina. Tenemos que entrar en el proceso de invención universal inventándonos a nosotros mismos (...) El proceso artístico y el proceso político en una sociedad joven es el mismo. Es el proceso creador (...) Acá se trabaja en un medio, en muchos aspectos, provinciano, pero en ebullición. Somos un pueblo joven, con todo lo bueno y lo malo que ello significa”(4).

Los tres amigos (Macció, Deira y de la Vega) ya habían regresado anteriormente y lo esperaban en el puerto de Buenos Aires y allí mismo le comunicaron que ya tenían un nuevo Estudio para seguir pintando juntos. Era el mismo edificio donde antes trabajaba solo Deira, éste lo había ampliado y lo iba a compartir con los demás integrantes del

grupo. Estaba ubicado en pleno centro de la ciudad en la calle Carlos Pellegrini (entre Charcas y Av. Santa Fe). En un ambiente estaban Noé y de la Vega, y en otro Deira y Macció. Igual que en París. No era una división voluntaria, tácitamente se ubicaron así. Noé y de la Vega tenían más intención de búsqueda experimental, de romper el bastidor; agregar trapos, etc, mientras que Deira y Macció eran más cautos y algo menos audaces.

Noé reconoce que allí se plasmó definitivamente el grupo aunque ya en París, coincidieron en que querían exponer juntos (solamente los cuatro), cuando volviesen a Buenos Aires. En aquel tiempo (1962) había en la ciudad varios grupos de artistas, pero Noé, Deira, Macció y de la Vega eran los únicos que pintaban juntos, en un mismo sitio y con inquietudes coincidentes.

Fue un auténtico "laboratorio" donde se intercambiaban ideas, se dialogaba y se discutía, se experimentaba. Etapa verdaderamente de consolidación del grupo.

Al regresar realizan una muestra de dibujos en la Galería Lirolay, llamada "Esto" (Fig. 4.4., pág. 83). Las obras mostraban la realidad argentina, como habían encontrado al país al volver de Europa. Hacía poco tiempo que había caído el presidente Frondizi y dos grupos militares opuestos, los Azules y los Colorados, se enfrentaban en las calles de Buenos Aires.

Noé reconoce que esa sensación de quiebre en la sociedad, le influyó notablemente y lo llevó al año siguiente (1963) a reflejar en sus obras esto que él percibía.

"Ahora presenciamos el enfrentamiento de dos Argentinas. Son dos trenes que van por la misma vía. Tienen que chocar. Los episodios militares no son otra cosa que una distribución de fuerzas para el momento de choque. Estamos saliendo del caos por medio de la polarización ideológica. Recién después se producirá el verdadero choque. Esto es inevitable; la caída de Frondizi fue la caída del país. No por lo que él significaba personalmente sino porque era nuestra última posibilidad institucional. La Argentina, ahora, no está en su hora cero, está mucho más atrás. Estamos en el tercer día de la creación. Tenemos que comenzar de vuelta"(5).

Noé pinta "Argentina" (1962, París, Técnica mixta sobre tela, Colección Federico Vogelius, Buenos Aires), presenta la explosión de movimiento popular y la burguesía.



Fig. 4.4. LUIS FELIPE NOÉ, **El gran republicano**, 1962, de la exposición "Esto".

"Incongruencia del Cuerpo Místico" (1962, Técnica mixta sobre tela, 200 x 130 cm. Eduardo Lorenzutti, Buenos Aires), cruz anaranjada flota sobre una multitud de cabezas de bufón, con gestos, rodeadas de trazos de blanco.

"Nada es demasiado" (1962, Técnica mixta sobre tela, 200 x 130 cm. Eduardo Lorenzutti, Buenos Aires) (Fig. 4.5., pág. 84). Cuadro dividido en 2 partes. Una superior y otra inferior. Sin ninguna relación entre ambas partes. Desconcertante.

Parte superior: un pájaro de alas abiertas y listo para volar con colores vivaces, intensos, ácidos, amarillo limón, verde manzana y azul cielo, muy discordantes.

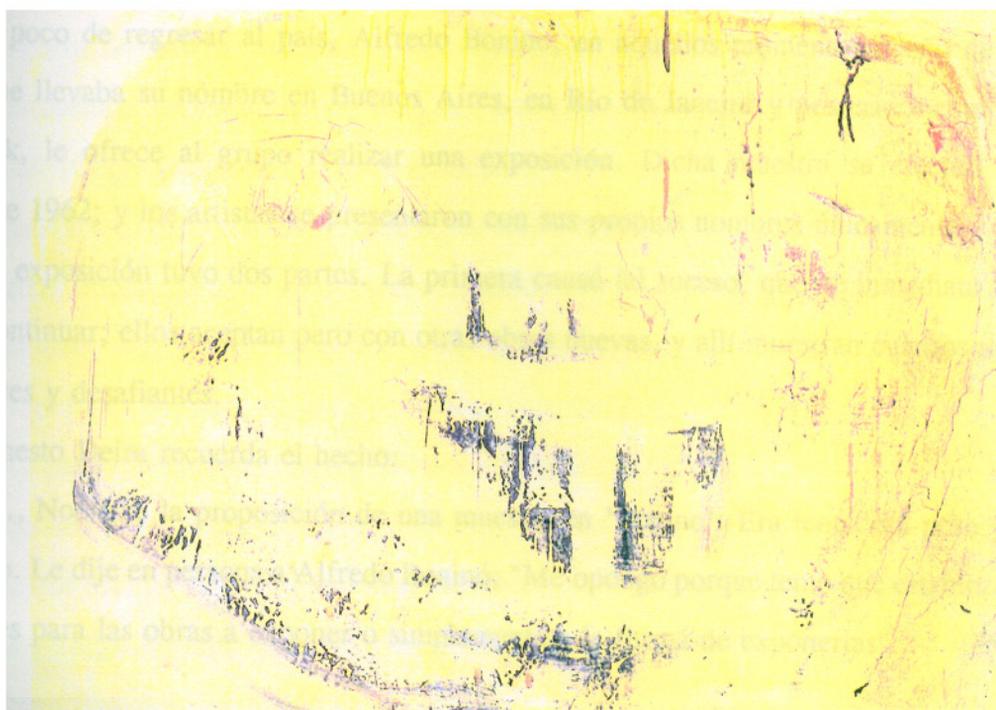


Fig. 4.5. LUIS FELIPE NOÉ, **Nada es demasiado**, 1962, Técnica mixta sobre tela, 200 x 130 cm. Eduardo Lorenzutti, Buenos Aires.

Parte inferior: un cabeza en tonos claros amarillentos, gestual y expresiva.

En "La Última cena" (1962, Técnica mixta sobre tela, 112 x 193 cm. Colección N. y G. Di Tella, Buenos Aires) (Fig. D.2., pág. 277), hay oposición de atmósferas. No se puede representar de la misma manera lo sagrado y lo profano. Judas (en verde) distinto a los demás apóstoles (blanco), naranja y marrón. El Pan y el Vino en collage, el rostro de Cristo esgrafiado sobre una pequeña tela blanca fijada en el centro del cuadro. La tela se levanta y permite ver una crucifixión.

Al regresar a Argentina, Noé emplea con toda libertad las técnicas más contradictorias; todo es utilizado, "arte ecléctico" según la expresión de Agnès de Maistre*. Una vez más el pintor refleja en su obra todo el medio circundante que percibió desde pequeño, un mundo de tensiones, valores que caen, un auténtico caos, como el mismo Noé expresara en diferentes oportunidades.

4.3 Segunda exposición del grupo

A poco de regresar al país, Alfredo Bonino, en aquellos momentos dueño de la galería que llevaba su nombre en Buenos Aires, en Río de Janeiro y posteriormente en New York, le ofrece al grupo realizar una exposición. Dicha muestra se efectuó en Octubre de 1962; y los artistas se presentaron con sus propios nombres únicamente.

La exposición tuvo dos partes. La primera causó tal suceso, que de inmediato les ofrecen continuar; ellos aceptan pero con otras obras nuevas, y allí muestran cuadros aún más audaces y desafiantes.

Ernesto Deira recuerda el hecho:

"..., Noé trae la proposición de una muestra en 'Bonino'. Era tentadora pero yo me opongo. Le dije en persona a Alfredo Bonino: "Me opongo porque temo que establezca condiciones para las obras a exponer o simplemente a la forma de exponerlas".

* Autora de la Tesis Le groupe Argentin "Deira, Macció, Noé, de la Vega" 1961-1965. Ou la figuration eclectique. Université de París IV - La Sorbonne. Octobre 1987.

"Estás muy equivocado, 'queridito'" -contestó Bonino-. "A esta exposición yo llego a la hora del 'vernissage'".

Y así lo hizo. Colgamos las obras en lugares insólitos, arriba de las puertas, un delirio, y él no llegó sino un minuto antes de la hora de la inauguración. De repente, lo más insólito surge de él: quiere prolongar quince días más la muestra. Y nosotros retrucamos: 'De acuerdo, pero con obras nuevas. Cambiamos toda la exposición en dos semanas'.

¿Te das cuenta? Fueron diez días de fiebre. Ardía al rojo vivo el taller de Carlos Pellegrini, entre Charcas y Santa Fe. Yo llegaba a las ocho y me iba a las cuatro de la mañana, cuando entraba el otro, o los demás estaban desde las seis. Trabajamos todo el día pero, además, con el taller pleno de público que se renovaba, iban y venían con nosotros y nos alentaban como a deportistas. Colgamos los cuadros con la pintura fresca. Sí, debe haber sido el único caso en el mundo, qué sé yo. Pero lo hicimos. En el principio era la alegría.

A partir de esta exposición, Romero Brest (...) nos ofrece el museo que dirigía, y donde aparecemos presentados por él. Cada uno con obras de 2,60 por 1,95: ochenta cuadros así. ¡Como para hacer estallar el museo!

Queríamos robustecer en Buenos Aires un entusiasmo del que había habido indicios con muestras informalistas y de otros creadores de vanguardia. Ro- bus- te- cer- lo y los artistas jóvenes nos dieron su entusiasmo. Los mayores, su irónica indiferencia. El público, mucha curiosidad, a veces polémica. Pero Bonino y el museo habían sido muy visitados y entonces comenzó la repercusión en América. ..." (6).

Muchos críticos que antes los alababan, ahora (1962) los criticaban severamente. Salvo tres que los apoyaban: Hugo Parpagnoli (que escribió el prólogo del catálogo), Aldo Pellegrini y Jorge Romero Brest, importante promotor y crítico.

Hugo Parpagnoli escribió en el catálogo:

"... No estás aquí para gozar tus matices preferidos ni para demostrar con fruncimiento de cejas lo que está bien y lo que está mal, sino para ver levantarse el telón sobre un espectáculo nuevo. En la escena se mueven cuatro pintores que ya saben lo de

la técnica, la unidad y la calidad. También conocen el gusto del público y el modo de complacerlo en Buenos Aires o en París. No representan eso, que está allí legislado y desmoronándose, sino el propio nacimiento y el de un lenguaje no aprendido. Es de colores y líneas porque son pintores; parece desordenado porque revela el caos asumiéndolo; es convincente porque el talento no juega en vano y quiebra los moldes usados cuando le urgen las formas vivas”(7).

Aldo Pellegrini escribió:

“Ellos han roto con todos los prejuicios que ataban el artista argentino, el del buen gusto, el del rigor, aún el de la pintura como actitud gestual y antes que nada con el prejuicio de la misión sagrada del arte, que se prestaba a todas las mistificaciones”(8).

Jorge Romero Brest, por aquel entonces, director del Museo Nacional de Bellas Artes, invitó al grupo a exponer el año siguiente (1963) en dicho Museo. Hecho inusual. Noé siente que con la exposición en Galería Bonino (1962) el grupo se define en su posición y allí comprende que el nombre con que se los reconocía: grupo de la “Nueva Figuración” u “Otra Figuración”, no era el más adecuado, y piensa que el de “Figuración Libre” corresponderá más a lo que hacían.

Las obras de Noé expuestas en la 1ª parte de la muestra fueron: “Alias, el chanco” (Fig. 4.3., pág. 80), “Cuadro dividido” (1962, Técnica mixta sobre tela, 130 x 97 cm. Osvaldo Giesso, Buenos Aires), “La Última Cena” (Fig. D.2., pág. 277), “Enano Tridimensional (1ª versión)” (1961/65, Técnica mixta sobre tela, 70 x 100 cm. Colección particular, Buenos Aires). En la 2ª parte de la muestra: “Mambo” (Fig. 4.1., pág. 77), “Una triste situación” (1962, Técnica mixta sobre tela, 60 x 150 cm. Cuadro pintado por ambos lados. Marcleo Lozada y Sra., Buenos Aires), “La caldera” (1962, Técnica mixta sobre tela, 44, 54,5 cm. Guillermo Whitelow, Buenos Aires), “La copera y su papá” (1962, Técnica mixta sobre tela, 60 x 100,5 cm. Luis A. Wells, Buenos Aires). (Figs. D.3., D.4. y D.5., págs. 278, 279 y 280).

Simultáneamente se hizo la exposición del Premio Palanza, donde la Academia Nacional de Bellas Artes, había instado (entre otros artistas) a Noé. Esto tampoco era habitual tratándose de un pintor tan joven. Su antiguo profesor de pintura: Horacio Butler

lo había propuesto y Noé presentó las obras: "Convocatoria a la barbarie" (Fig. 2.10., pág. 49), "Argentina", "Pequeña historia de incontinencia humana" (1960, Técnica mixta sobre tela, Obra destruida), "La Incongruencia del Cuerpo Místico", "Ojo, que se nos viene" (1961, Técnica mixta sobre tela, Obra destruida).

4.4 El grupo expone en el Museo Nacional de Bellas Artes

1963 fue un año fundamental para el grupo, trabajaron intensamente y con todo entusiasmo. Además ocurrieron acontecimientos brillantes. También para Noé fue un tiempo, donde realiza obras importantes dentro de este primer período de su pintura. Aceptando la invitación que el año anterior, le hiciera Jorge Romero Brest, del 15 de junio al 7 de julio de 1963, el grupo expone en el Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires. Jorge Romero Brest fue un promotor importante, ejemplo para una generación de críticos. Profesor de Historia del Arte, fundador de la revista "Ver y Estimar" en 1948, que era también un centro de conferencias y reuniones, muy importante en la cultura argentina. La "Fundación o Asociación Ver y Estimar", influyó en la formación del público y éste se familiarizó con el arte moderno.

En 1955, Romero Brest fue nombrado director del Museo Nacional de Bellas Artes, y en 1963, en la Fundación Di Tella dirige el departamento de Artes Plásticas.

Fue defensor de la vanguardia y del grupo "Nueva Figuración". Al ofrecer exponer en el Museo Nacional Bellas Artes, vino la auténtica consagración del grupo neofigurativo.

Esta exposición fue una excepción dentro de las actividades del museo, precisamente porque se trataba de un grupo muy joven, de corta trayectoria, además con una actitud de vanguardia. Pero era una época en que las instituciones apoyaban las novedades y lo experimental.

El mismo Romero Brest los presenta en el catálogo:

"Cuando hace dos años -se refiere a 1961- Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega expusieron juntos por primera vez sus obras, en la Librería Peuser, estaban lejos de formar un grupo. Eran amigos y tenían cierto vínculo ideológico

(...) más no era suficientemente fuerte como para crear una comunidad. Ahora, puesto que sin perder rasgos personales han llegado a formar un grupo, es oportuno exponer sus obras en el Museo. El ejemplo resultará aleccionador.

¿Y ser neofigurativo? De ninguna manera es volver a formas pretéritas, a pesar de que más de un reaccionario lo proclame, feliz de reconocer de nuevo a la figura humana. ¡Qué absurdo! Ser neofigurativo es enderezarse intencionalmente hacia las formas humanas para extraer también de esta experiencia el ser que por la obra existe, manifestando lo real, con su halo de tiempo originante”(9). Los artistas también se expresaron en aquella muestra del Museo Nacional de Bellas Artes:

“... Hoy, a dos años de aquella muestra (1961), vemos con satisfacción el intento de muchos por seguir el mismo camino, en la medida que creemos que éste contribuirá a la formación de una imagen que será nuestra. Pero conviene reiterar que lo que se ha dado en llamar nueva figuración a falta de otro nombre no debe confundirse con las modas -lo que hemos buscado, lo que buscamos, implica el riesgo del ejercicio de la libertad creadora. (...).

Lo fundamental de nuestras coincidencias es la convicción de que la única forma de aventurarse en el arte es la de aventurarse en el hombre. Una pintura con "seguro de vida" nunca logrará ese fin propuesto”(10).

4.5 Premio Di Tella

El Instituto Di Tella había iniciado sus actividades en 1960, y es en 1963 cuando inaugura su propio local. En dicho año Noé ganó el Premio Nacional Di Tella. Macció obtuvo el Premio Internacional. El jurado estuvo integrado por Jorge Romero Brest, Jacques Lassaigne y William Sandberg (director del Stedelijk Museum de Amsterdam).

El premio de Noé consistía en una beca donde él prefiriese y se decidió por New York, mientras Macció eligió ir a Europa solo. Noé dice con nostalgia, que desde allí el grupo comenzó a morir contra la voluntad de Deira, de Noé y en parte de de la Vega.

“... En 1963 la realidad sobrepasa todo lo que las críticas extranjeras hubieran podido imaginar. (...)

Al fin, por primera vez, el calendario argentino se puso acorde con el calendario internacional: se podrá ver en Florencia una exposición consagrada a la Nueva Figuración que reúne 34 pintores...”(11).

“... Michel Ragón dijo que Buenos Aires es la New York de América Latina, no porque la vida se parezca a la de New York. Ella se mostrará más parecida a París. Podemos hablar también de la escuela de Buenos Aires, ya que las tendencias artísticas que remarcamos en Argentina caracteriza las aspiraciones latinoamericanas”(12).

Pierre Restany (...) escribió “me fasciné con Buenos Aires, está en los albores de una gran mutación orgánica comparable a aquella que hizo de New York un centro internacional de la creación contemporánea. Asistimos, en el Río de la Plata, a las primeras manifestaciones de esta conciencia. El día no está muy lejano y sobre todo creadores cien por cien argentinos. ¿Quién osará considerar y decir que Buenos Aires es una especie de New York austral? ...”(13).

Noé escribió en el catálogo del Premio di Tella:

“... Pensando en la nueva figuración cuando iba hacia Europa, llegué a la conclusión de que hasta el momento ella había aspirado a dar una imagen de la relación por fusión, pero que si hay una nota sobresaliente de la relación contemporánea es que ésta se da por oposición o tensión.

Esto me hizo trabajar mucho en tal sentido. Así tomé conciencia de que aspirar a ello era *contraponer dentro de la unidad del cuadro dos o más unidades en sí mismas, hacer convivir atmósferas opuestas*. Se trataba de romper la unidad tradicional dada por la atmósfera (característica principal de mi pintura hasta ese momento, ya que la atmósfera prevalecía sobre los personajes) pero no ignorando como fundamento de un clima vital que es la mejor característica de la pintura de toda época.

Romper la unidad por atmósfera significa, prácticamente, buscar una unidad por oposición o tensión en los ojos del espectador al recibir éste estímulos contrapuestos que, al mismo tiempo, están conviviendo entre sí. Asimismo me di cuenta que un elemento fundamental de esa contraposición debía ser la atonalidad del cuadro...”(14)
(Documento N° 8, pág. 221).

Noé presentó las obras: "Carisma" (Fig. 4.6., pág. 92), "Autorretrato" (Fig. 4.7., pág. 93), "Elogio de la locura" (1963, Técnica mixta sobre tela, Obra destruida), "Cerrado por brujería" (Fig. 4.8., pág. 94), e "Introducción a la Esperanza" (Fig. 4.9., pág. 95). Le otorgaron el premio por "Introducción a la Esperanza". Esta obra presenta en la parte inferior una enorme multitud pintada en blanco y negro sobre una tela. Zona inferior: la multitud lleva carteles, otros bastidores pintados de colores.

Muestra una manifestación, hay oposición, rompe la unidad de atmósfera, antagonismo de las fuerzas. En la manifestación (multitud) realiza una mancha, pintura blanca y negra; y surgieron cabezas. Luego colocó los carteles coloreados con slogans, palabras incoherentes, contradictorias, *manifestaciones de muchedumbre anónima*, etc.

Noé muestra el caos de la sociedad argentina y el medio ambiente que presencié, siempre aparece en su obra de pintor. Los cuadros considerados por el público como inadmisibles fueron los premiados; los de Noé y Macció. Gran sorpresa del público.

También en 1963, pintó "El incendio del Jockey Club" (Fig. 4.10., pág. 96, hecho que había sucedido durante 1955, en el Gobierno de Perón. Suceso de carácter político. Eventos históricos dramáticos. Noé fue testigo ocular de este hecho. El Jockey Club poseía una de las más importantes colecciones de pintura europea, con obras de Goya, Monet, Corot, Sorolla, etc.

El Jockey Club fue incendiado por obreros y era símbolo de la oligarquía.

Parte superior: refinamiento y traducción, reproducciones de pintura europea, algunos retratos como caricaturas.

Parte inferior: muchedumbre enardecida, y entre llamaradas con colores vivaces. Carácter expresionista.

Noé confiesa que desde niño lo que más le ha impresionado fue la explosión vital del peronismo, sus enormes manifestaciones. Cuando alguien le pregunta qué pintor le ha influido más, Noé contesta que no fue un pintor, sino la figura de Perón, sucesos que presencié que aparecen en su labor pictórica.

El crítico Hugo Parpagnoli escribió:



Fig. 4.6. LUIS FELIPE NOÉ, **Carisma**, 1962, Técnica mixta tela, 276,2 x 195 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum. New York. Donación Mr. and Mrs. CHARLES S. GEHRIE

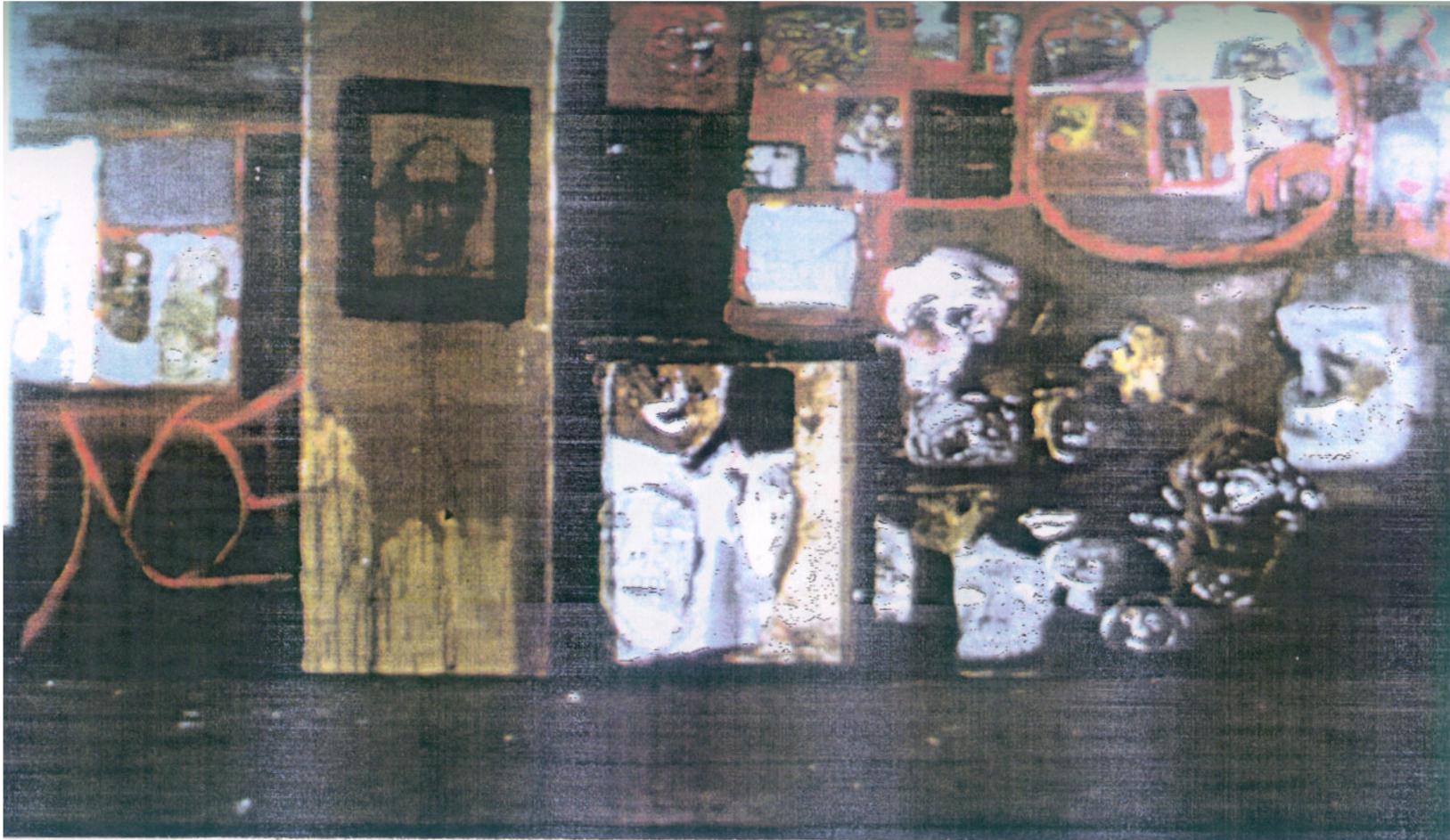


Fig. 4.7. Luis Felipe Noé, Autorretrato, 1962, Técnica mixta sobre tela, 152,4 x 279,4 cm. J.F.K. University, S. Francisco, California. Donado por Edward Silverman.



Fig. 4.8 LUIS FELIPE NOÉ, Cerrado por brujería, 1963, Técnica mixta sobre tela, 195 x 130 cm. Museo de Arte Contemporáneo, Buenos Aires.



Fig. 4.9. LUIS FELIPE NOÉ, *Introducción a la esperanza*, 1963, Técnica mixta sobre tela, 97 x 195 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

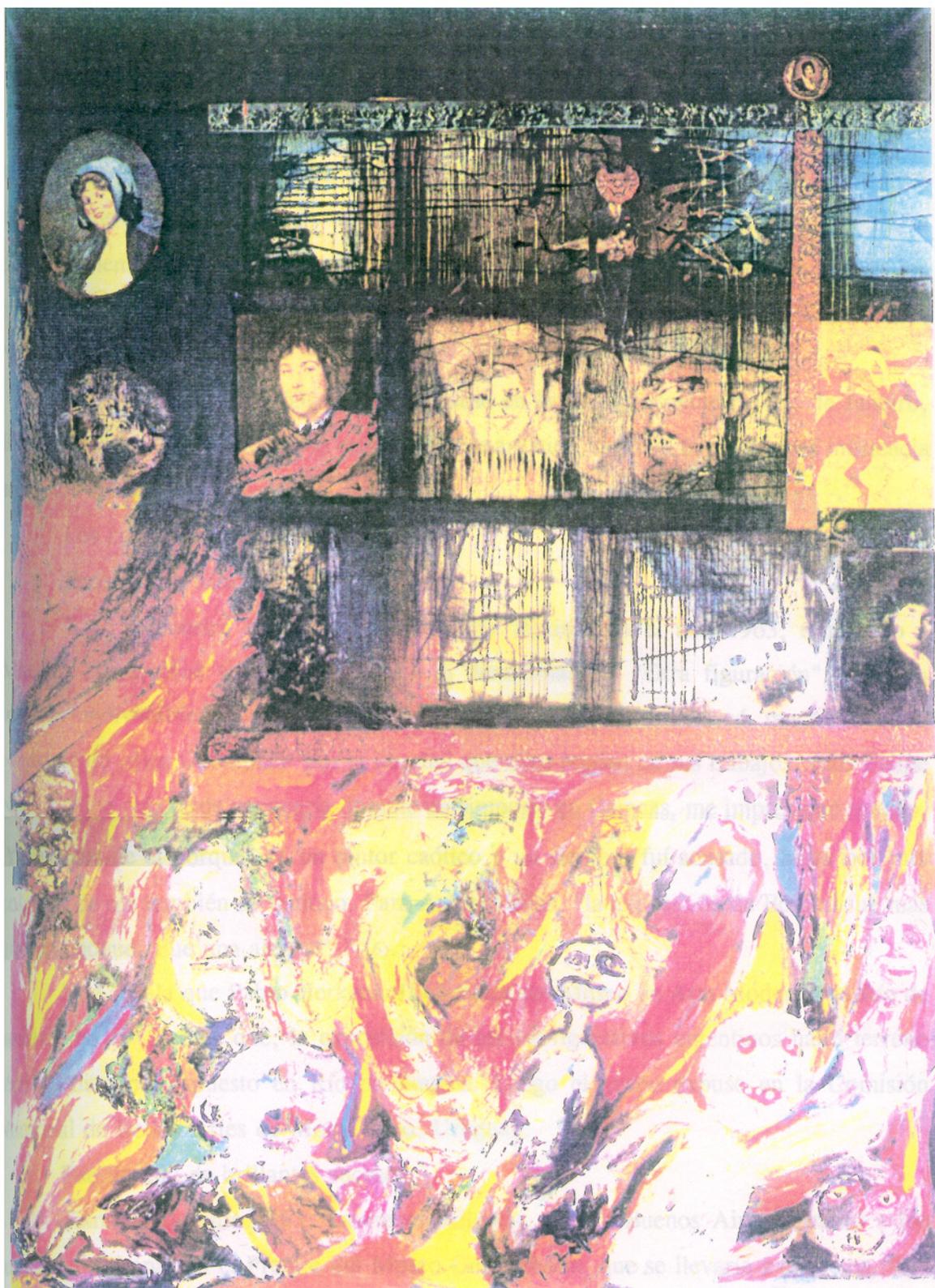


Fig. 4.10. LUIS FELIPE NOÉ, **El incendio del Jockey Club**, 1963, Técnica mixta sobre tela, 199,5 x 150 cm. Colección Miguel Angel Capriles, Caracas.

"... la pintura queda, al lado de ellos, como el texto escrito de una obra de Teatro. Los cuadros de Noé son la obra en escena. (...)

Se ve que están ejecutados por una sola persona, pero invitan a imaginar lo que sería un mural compuesto con las caras y las manos de todo un pueblo, recuerdan la obra anónima que revela una época y un mundo y abren una brecha por la que podría liberarse definitivamente la pintura del encierro a que la sometieron durante unos siglos los pequeños caballetes. Constituyen un caso raro de "arte popular" ..."(15) (Documento N° 9, pág. 223).

En septiembre de 1963, el grupo expuso en la Galería Bonino de Río de Janeiro, Brasil. El suceso fue estruendoso en el ambiente artístico, dejando una profunda influencia sobre los artistas locales.

Los críticos brasileños opinaron:

Federico de Moraes:

"... La muestra realizada en la Galería Bonino, en el año 1963, reuniendo a Macció, Deira, Noé y de la Vega bajo la denominación: "Otra figuración", tuvo un impacto inolvidable sobre la joven generación carioca. Ella marcó mucho nuestro pensamiento -dice Gerchman- por la libertad que ellos ponían en sus trabajos. Luis Felipe Noé, a quien más tarde conocería durante un simposio en Caracas, me impresionó mucho. Yo gustaba de él porque era un pintor caótico y yo siempre fuí acusado, hasta por mis colegas, de ser también un caótico. Para Antonio Dias, "la exposición de Bonino fue más que un choque. Fue una alegría".(16).

Noé señala que Pablo Herkenkoff (director del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en 1989) dice que, la exposición de los neofigurativos argentinos halló terreno fértil y bien predispuesto en Río de Janeiro. Luego el grupo expuso en la Comisión Nacional de Bellas Artes de Montevideo, Uruguay.

Fue un año de brillantes sucesos.

También durante 1963, Lawrence Alloway viajó a Buenos Aires e invitó a los cuatro a participar en el Premio del Museo Guggenheim, que se llevaría a cabo, en New York, en 1964. A fines de 1963, Noé se prepara para viajar a New York, con la beca del Premio Di Tella.

NOTAS AL CAPÍTULO CUARTO

- 1.- NOÉ, LUIS FELIPE: "La llamada Nueva Figuración Argentina"- Conferencia pronunciada en la Texas University Austin - USA. Octubre 1989. Pág. 14.
- 2.- NOÉ, LUIS FELIPE: "Primer viaje a Europa". En Casanegra, Mercedes. El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. S.A. Alba. Buenos Aires, 1988. pág 38.
- 3.- NOÉ, LUIS FELIPE: "La llamada Nueva Figuración Argentina". Ibid.
- 4.- NOÉ, LUIS FELIPE: "El grupo". En: Casanegra, Mercedes. El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. S.A. Alba. Buenos Aires. 1988. pág. 40
- 5.- NOÉ, LUIS FELIPE: "Noé y la conciencia del compromiso comunitario". Reportaje EL BUZO. Tercer Fuerza. Cultura. Buenos Aires. Octubre 1962. pág. 4.
- 6.- DEIRA, ERNESTO: "A veinte años de una revolución en la pintura argentina que volverá a vivirse". Reportaje por Larralde Pedro en Convicción. Buenos Aires - 10 Octubre 1980.
- 7.- PARGNOLI, HUGO: Texto para el catálogo: Deira-Macció-Noé-De la Vega. Galería Bonino. Buenos Aires. Octubre 1962. s/p.
- 8.- PELLEGRINI, ALDO: "La llamada Nueva Figuración Argentina". En: Noé, Luis Felipe. Conferencia pronunciada en la Texas University Austin. USA - Octubre 1989. p. 15.
- 9.- ROMERO BREST, JORGE: "Testimonios y valoraciones". Texto para el catálogo: "Deira, Macció, Noé, de la Vega". Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. 1963. En: AA.VV. Deira, Macció, Noé, de la Vega - 1961 - Nueva Figuración - 1991 - Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires - Agosto 1991 - pp. 38-40.
- 10.- DEIRA, MACCIÓ, NOÉ, DE LA VEGA: "Testimonios y valoraciones". Catálogo de la muestra. "Deira, Macció, Noé, de la Vega". Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. 1963. En: AA.VV. Deira, Macció, Noé, de la Vega - 1961 - Nueva Figuración - 1991 - Centro Cultural Recoleta - Buenos Aires. Agosto 1991. p. 38.

- 11.- DE MAISTRE, AGNÈS: "1963 on le temps de la consecration". En: Le groupe argentin "Deira, Macció, Noé, de la Vega". 1961 - 1965. Ou la figuration eclectique. Université de París IV. La Sorbonne. Institut d'Art et d'Archéologie. Mémoire de Maîtrise sous la direction de Monsieur Bruno Foucart. Octobre 1987. p. 94. Traducción: Graciela Cecilia Carelli.
- 12.- DE MAISTRE, AGNÈS: Ob. cit. p. 93.
- 13.- DE MAISTRE, AGNÈS: Ob. cit. pp. 93-94.
- 14.- NOÉ, LUIS FELIPE: "Premio Di Tella". En: Casanegra, Mercedes. El color y las artes plásticas. Luis Felipe Noé. (Documento N° 8, pág. 221). S.A. Alba. Buenos Aires. 1988. p. 42.
- 15.- PARPAGNOLI, HUGO: "Dos pintores del concurso Di Tella" Revista Sur. (Documento N° 9, pág. 223). Buenos Aires. N° 285. Noviembre-Diciembre. 1963. pp. 118-119.
- 16.- DE MORAIS, FEDERICO: "Catálogo exposición "Opinión 65". Galería Borney, Río de Janeiro, Agosto de 1985". En: AA.VV. Deira, Macció, Noé, de la Vega. 1961. Nueva Figuración. 1991. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires. Agosto 1991. p. 46.

ABRIR CAPÍTULO 5 PRIMERA PARTE

